Аркадий Пластов

БЕЛЫЙ ГОРОД

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Аркадий Александрович Пластов родился в 1893 году в художественно одаренной семье. Его дед был сельским архитектором, занимался иконописью. Свою любовь к искусству он передал сыну, а через него и внуку. Для последнего самым ярким воспоминанием юности был приезд в село артели иконописцев, приглашенных подновить росписи местной церкви, некогда изукрашенной отцом и дедом. С восхищением наблюдал юноша за таинственными приготовлениями богомазов, ставивших леса, растиравших краски, варивших олифу, а затем принявшихся чудодействовать разноцветными кистями в вышине у самого купола. «Как-то однажды, - вспоминал Пластов, - мы с отцом поднялись туда, в поднебесье... Я еле узнал знакомого бога Саваофа с глазами величиной в тарелку и ликом без малого в наши ворота. Как зачарованный, я во все глаза смотрел, как среди розовых облаков зарождался какой-нибудь красавец-гигант, крылатый, в хламиде цвета огня. "Быть только живописцем и никем более!" - шептал я тогда пересохшими от волнения губами».


- 
- Владимир Сысоев
- Аркадий Пластов
- Указатель произведений Аркадия Пластова

# Владимир Сысоев
# Аркадий Пластов

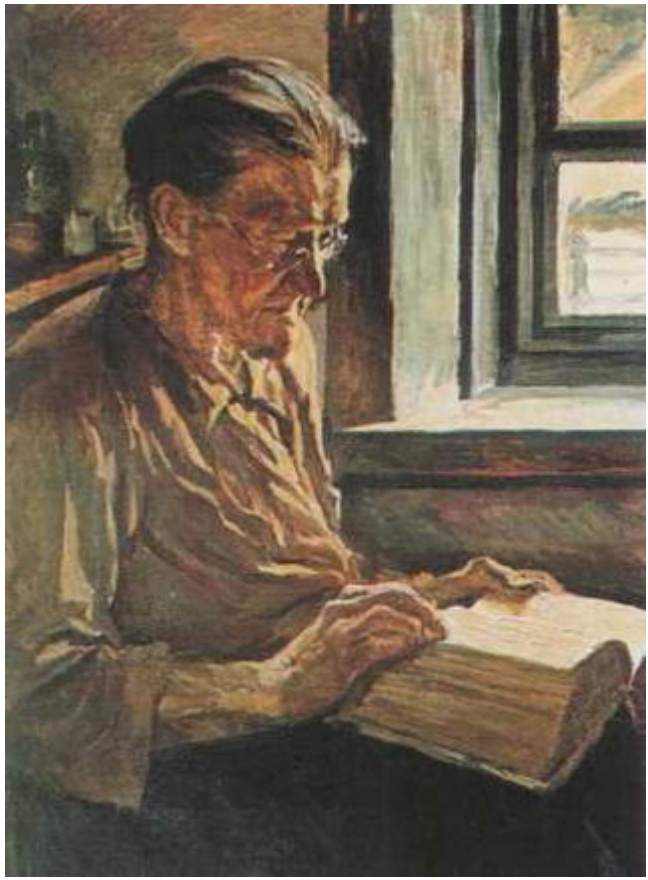
Белый город
Москва, 2001
ISBN 5-7793-0371-1
Отпечатано в Италии
Автор текста Владимир Сысоев
Издательство «Белый город»
Директор К. Чеченев
Директор издательства А. Астахов
Коммерческий директор Ю. Сергей
Главный редактор Н. Астахова
Ответственный редактор Н. Надольская
Редактор Е. Галкина
Верстка: М. Васильева
Корректор А. Новгородова
Подготовка иллюстраций: Н. Путилова

# Аркадий Пластов

Аркадий Александрович Пластов родился в 1893 году в художественно одаренной семье. Его дед был сельским архитектором, занимался иконописью. Свою любовь к искусству он передал сыну, а через него и внуку. Для последнего самым ярким воспоминанием юности был приезд в село артели иконописцев, приглашенных подновить росписи местной церкви, некогда изукрашенной отцом и дедом. С восхищением наблюдал юноша за таинственными приготовлениями богомазов, ставивших леса, растиравших краски, варивших олифу, а затем принявшихся чудодействовать разноцветными кистями в вышине у самого купола. «Как-то однажды, - вспоминал Пластов, - мы с отцом поднялись туда, в поднебесье... Я еле узнал знакомого бога Саваофа с глазами величиной в тарелку и ликом без малого в наши ворота. Как зачарованный, я во все глаза смотрел, как среди розовых облаков зарождался какой-нибудь красавец-гигант, крылатый, в хламиде цвета огня. "Быть только живописцем и никем более!" - шептал я тогда пересохшими от волнения губами»[1 Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. Составители П.М. Сысоев и В.А. Шквариков. М., «Искусство», 1951, с. 396, 398.].

К осуществлению своей мечты Пластов шел долгим, тернистым путем. Сначала безрадостные годы, проведенные в Симбирском духовном училище, где царили жестокие, бурсацкие нравы. Затем Симбирская духовная семинария, где лишь в одном повезло молодому семинаристу: на уроках рисования он встретился со своим первым учителем, впоследствии неразлучным другом Д.И. Архангельским. От него Пластов впервые услышал о Третьяковской галерее, имена В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, В.И. Сурикова, И.Е. Репина, В.Д. Поленова.

***Автопортрет в пальто. 1935-1936***
Частное собрание



***За старинной книгой (О.И. Пластова). 1933-1936***
Частное собрание

Знакомство с историей мирового и отечественного искусства позволило уяснить, что только серьезная учеба и глубокие профессиональные знания открывают путь к созиданию живых изобразительных ценностей, высокой содержательной формы. При этом Пластова особенно интересовали художественные достижения, связанные с национальной традицией, проливавшие яркий свет на судьбу и положение русского народа в далеком и недавнем прошлом. Впоследствии осваивая сокровища Третьяковки, он смотрел и не мог наглядеться на произведения мастеров XIX века; зримое богатство их содержания казалось ему безграничным, как бы неподвластным исчерпывающему, окончательному восприятию. В глубине души он лелеял надежду когда-нибудь подняться до уровня их правдивого мастерства, обрести средства для убедительного показа всесторонней деятельности человека, многогранной жизни природы.

В 1912 году Пластов впервые попадает в Москву, пробует

поступить на живописное отделение в Училище живописи, ваяния и зодчества, но, не выдержав конкурса, становится вольнослушателем Строгановского центрального художественно-промышленного училища, где его непосредственным учителем был впоследствии блистательный театральный художник Ф.Ф. Федоровский. Два года проходят у него в изучении орнаментов различных типов, в копировании предметов домашнего обихода допетровской Руси, в освоении навыков резьбы по дереву, слоновой кости, техники литья из бронзы.

В 1914 году Пластов поступает на скульптурное отделение Училища живописи, ваяния и зодчества. Сюда его привлекло стремление приобрести ясное понятие о законах художественной формы через овладение приемами объемной скульптурной лепки. Здесь он посещает занятия у скульптора С.М. Волнухина и живописцев А.Е. Архипова, А.М. Васнецова, А.М. Корина, Л.О. Пастернака, А.С. Степанова. Наследники и продолжатели лучших традиций московской художественной школы, названные мастера умели пробудить у своих воспитанников вкус к активному, самостоятельному овладению фундаментальными основами художественной изобразительности, привить любовь к полнокровному цвету, богатой пластической системе.

***Выборы комитета бедноты. 1939***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

***Деревенская ночь. 1930-е***
Частное собрание

***Стрижка овец в колхозе. 1935***
Челябинская областная картинная галерея

Учеба в Москве протекала в интересной творческой атмосфере споров об искусстве, в знакомстве с поразившей воображение художника древнерусской архитектурой, в посещении театров, музеев и выставок, в жадном штудировании книг о различных эпохах художественной культуры. Летние каникулы Пластов проводит в родной Прислонихе за писанием этюдов, что нравилось ему несравненно больше практикуемого в училище скучного рисования с гипсов. Он чувствовал, что после

передвижников и открытий пленэрной живописи нельзя учиться искусству по-старому, используя накатанные схемы и готовые рецепты, не пытаясь ответить на вопросы, поставленные живой, конкретной натурой, внутренним состоянием общества. Впрочем, о многих профессиональных навыках и принципах классического мастерства, внушаемых школой, он не задумывался, ибо они носили объективный характер, закрепляли вековой опыт наглядного познания предметного мира. Такие абсолютные формулы и знания естественно входили в плоть и кровь художника, создавали базис для решения современных, актуальных задач искусства. Художника влекла интенсивная, познавательная деятельность, неодолимо хотелось ему выразить свое отношение ко всему, что окружало его в детстве и что в зрелые годы стало источником вдохновенного творчества.

Пластов рано выучился разным крестьянским профессиям - он плотничал, был неутомимым косцом и пахарем, хорошо знал местные нравы, обычаи, привычки деревенского люда. Его память хранила образы старинных преданий, сказок, былин, верований, сложившихся на лесной, аграрной основе, что найдет в будущем интересное отражение в малоизвестном разделе творчества мастера - в его деревянной скульптуре. Переступив порог прислонихинской мастерской художника, оказываешься в удивительном мире, населенном сказочными персонажами, с юмором и неистощимой фантазией исполненными из сухих корневищ и сучьев. На полках хитровато перемигиваются домовые, бранятся сварливые шишиги, заросшие мхом лешие подглядывают за купающимися русалками, о чем-то своем грустят водяные, не обращая внимания на злющего вида ведьм, строящих козни. Помнится, давая пояснение к своим скульптурным композициям, Пластов шутил над тем, что, извлекая на свет божий всех этих чертей и леших, приходится работать, обходясь, вопреки обыкновению, без натуры, целиком полагаясь на воображение.

***Портрет Коли с кошкой. 1935-1936***
Частное собрание

***Сторож Сергей Кукушка (Варламов). 1936-1937***
Частное собрание

***Колхозный праздник. 1937***

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Мысль заняться скульптурой по- настоящему приходила Пластову еще в начальный период самостоятельного творчества. В 1925-1926 годах он участвует в разработке проекта памятника жертвам революции и Гражданской войны для Ульяновска. По условиям конкурса, объявленного специальной комиссией при Ульяновском губернском исполкоме, памятник должны были установить в самой красивой части города - на Новом Венце, в том месте, где осенью 1918 года были похоронены красноармейцы, погибшие при освобождении города Симбирска от белочехов и белогвардейцев.

В июле 1925 года Пластов представил свой проект на рассмотрение комиссии. Замыслу не дано было осуществиться. Пластов изобразил фигуру крестьянина, одной рукой поддерживающего раненого рабочего, другой - сжимающего древко развевающегося знамени. В объяснительной записке, прилагавшейся к проекту, автор следующим образом изложил свои мысли относительно идеи будущего памятника. «1918 г. ни в коем случае не был годом одних лишь безоблачных апофеозов, а положение пролетариата было таково, что не "ура - наша взяла" приходилось ему кричать, а в нечеловеческом безумном напряжении противостоять бешеному натиску белогвардейщины. Только этот момент даст возможность сохранить колорит эпохи 18-го года и понятно рассказать, кому и за что воздвигнут монумент, только этот момент в достаточной степени характеризует идею борьбы за диктатуру пролетариата эпохи 1918 г.»[1 Государственный архив Ульяновской области. Ф. 585, оп. 1, ед. хр. 1.].

***Купание коней. 1938***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

***Маша-конюх. 1944***
Пермская государственная художественная галерея

Участие молодого художника в разработке названного памятника не было данью политическим тенденциям времени. Интерес к темам, отражающим революционно-критическую деятельность народа, сохранится у него и в дальнейшем.

Показательна в этом отношении его работа над большой серией иллюстраций к повести А.С. Пушкина Капитанская дочка. С живой наглядной ощутимостью художник воссоздал многоликую стихию пугачевского бунта, не только высветившего реальные истоки социальных конфликтов, но и как бы ставшего демиургом исключительных человеческих характеров, поднявшего деяния и чувства обыкновенных людей на уровень героического эпоса. Исполненные в смешанной технике акварели, гуаши, темперы иллюстрации тонко развивают принцип многомерной обрисовки событий и действующих лиц, дают почувствовать грозную динамическую силу крестьянского восстания, сблизившую, порой до неразличимости, понятия Добра и Зла, Милосердия и Жестокости, Благородства и Трусости. В своих иллюстрациях к пушкинской повети Пластов предстает зрелым мастером, демонстрирует неотразимую, волнующую сердце и память реалистическую конкретность изобразительного рассказа, характерную для бывалого, многое повидавшего и пережившего человека. Но, как уже говорилось выше, Пластов в начале своего творческого пути отдавал предпочтение скульптуре, что соответствовало его основной специальности, полученной в художественной школе. Но настоящим его призванием была живопись, многоголосая стихия цвета, то светлого, звонкого, радостного, то грустного и задумчивого, всегда точно выявляющего образный смысл картины, душевное состояние изображенных героев. Вняв голосу природного дарования, Пластов забывает про скульптуру и весь свой жизненный распорядок подчиняет единственно колориту, тайнам одушевленного, подвижного света.

Его герои живут в «прекрасном и яростном мире», им ведома радость побед и горечь утрат, спокойная ясность духа и страстная увлеченность, их движения, чувства, стремления обладают ритмической последовательностью, созвучной музыке сокровенного бытия, мелодии вечного круговорота природы.

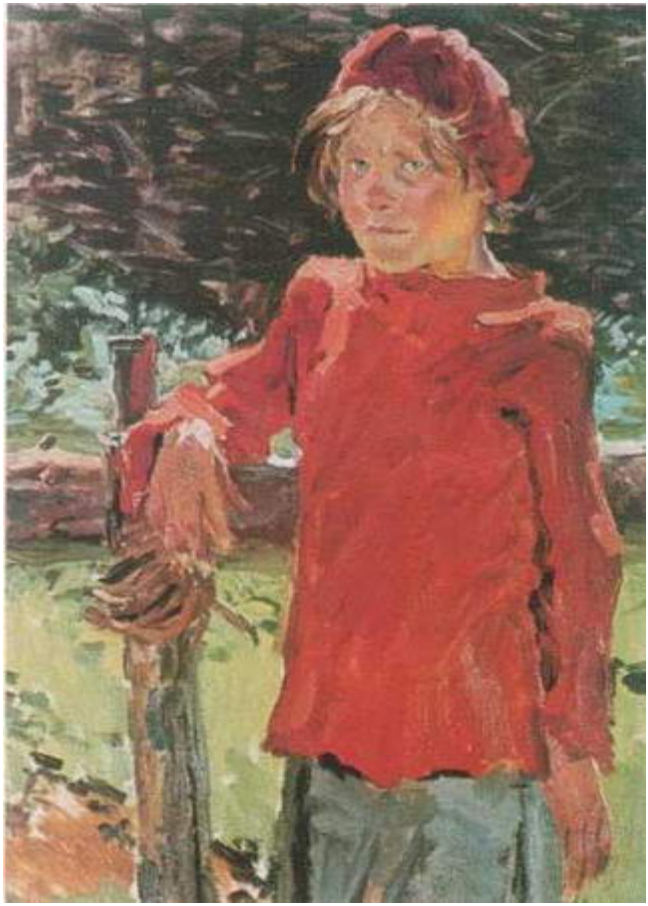
***Лизавета Черняева. 1940***
Частное собрание

***Петр Григорьевич Черняев с граблями. 1940***
Частное собрание

До отказа заполненная разнообразными делами, заботами крестьянская доля не кажется ему идиллически счастливой, этакой воплощенной мечтой о земном рае и великом примирении. Даже в подчеркнуто светлой, праздничной атмосфере довоенной картины Колхозный праздник (1937), где бушует стихия крестьянского пира по случаю богатого урожая, присутствует элемент тревожной аритмии, скрытого диссонанса. В построенной на системе противовесов группировке персонажей

есть ощущение фатальной скученности, жизненно оправданной и все же несколько утрированной сумятицы. Отвечая на сетования некоторых критиков, упрекавших картину в отсутствии единого объединяющего фокуса и композиционного центра, художник признался, что преследовал иную задачу. «На таких вот пирах сам черт не поймет, где самое главное и важное и что надо смотреть прежде всего. Шум, толчея, гам, песни. Я не пытался отдельные составные части композиции принести в жертву какому-нибудь отдельному моменту. Мне, напротив, хотелось, чтобы все путалось между собой до неразберихи и было забавно даже при длительном рассмотрении. Каждой детали мне хотелось придать ту правдивость и занятность, какая в натуре всегда присутствует. Хотелось, чтобы зритель растерянно оглядывался - куда бы ему и самому присесть и с кем чокнуться?»[1 Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки, с. 407.] Однако, вопреки утверждению автора, в картине все же есть именинник и точка, куда стекаются волны народного веселья и ликования, сходятся силовые линии композиции. Объединяющим и как бы освещающим многолюдное действие началом служит вознесенный над головами пирующих портрет И.В. Сталина. Зритель, который захочет присоединиться к шумному застолью, также сразу должен догадываться, кому он обязан своим настоящим и будущим счастьем. Подобное уважительное отношение к персоне «отца народов» нынче представляет собой легкую мишень для язвительной критики, дает повод уличить художника в пособничестве культу личности жестокого тирана, в сознательном накрывании глаз на дурные, темные стороны бытия, известные сегодня каждому школьнику. Для нас совершенно очевидно, что в отборе жизненного материала для будущей картины автор довольствовался положительной частью наблюдений, не принимал в расчет тех серьезных издержек сталинского правления, о которых имел в ту пору весьма смутное представление. Но зато он создал по-своему совершенный эстетический объект, являющий нам неоспоримые свидетельства искренней, окрыляющей веры простодушной, доверчивой массы в своего вождя и учителя. Важен и другой аспект, связанный с высоким качеством развернутого на идеальном экране полотна изобразительным повествованием. Интерес к каждому персонажу обусловлен его узнаваемостью, точным портретным сходством, отчетливой психологической характеристикой. Художник акцентирует внимание на том, что есть в человеке подвижного, мгновенно возникающего и тут же исчезающего. В данном случае он использовал тот тип композиции, который открыли передвижники, приспособив его

для выразительного показа быстротекущего действия, внутренней «диалектики» человеческой души, развивающихся во времени и пространстве людских отношений. Во всем: «случайном» повороте головы, летучем жесте, быстром телодвижении, моментальном выражении лица - понимающий взор художника угадывает мысль, прозревает идею, улавливает штрих, верно характеризующий индивидуальный и типический облик человека, условия и возможности его материального существования, духовного развития. Вот почему Колхозный праздник при всей незатейливости сюжета, простоте замысла может многое поведать современникам о былом житие, которое модно нынче унижать и порочить.



***Девочка в красном (Настя Афанасьева). 1940***
Частное собрание

***Кузнец Василий Лотин. 1938-1940***
Частное собрание

***Сено скошено. 1940***
Частное собрание

Во множестве превосходных этюдов Пластов тонко передает поэзию сельского труда единого с миром живой природы,

древнего, как сама история человеческого рода. Но даже в этих деловых штудиях им движет желание отыскать в массе увиденного формы, линии, цветовые гармонии, характеризующие внутреннее самочувствие труженика, делающие особенно ощутимой реальную жизненность их внешнего и душевного бытия, органическую слитность с бытовой обстановкой, пейзажной средой. С момента серьезного увлечения темой труда он грезил картинами, «где плоть человеческая была бы показана со всем своим угаром в предельной напряженности и правде». Ему мерещились «формы и краски, насыщенные страстью и яростью, чтобы рядом со всей слащавой благопристойностью они ревели и вопили бы истошными голосами»[1 Н.А. Пластов, В.П. Сысоев. АЛ. Пластов, с.13.]. При этом художник не чувствовал, да и не мог чувствовать, в силу состояния современной ему художественной культуры, зависимость от какого-то конкретного стилевого потока или системы правил, устанавливающих жесткую дисциплину ремесла. Вырабатывая собственный художественный язык, он ориентировался на традиции русского колоризма и завоевания пленэрной живописи, учитывал в нужных ему аспектах западноевропейский живописный опыт от Тициана до Ван Гога. Однако главное - внутренний стиль, духовное ядро творчества - ему пришлось создавать заново в процессе живого, страстного познания изменившегося мира. Свое зрение и чувство он воспитывал на впервые востребованных сокровищах родной земли, народного быта. Жажда поведать, убедительно высказать добытую правду жизни лежит в основе всех его свершений и творческих открытий.

***Автопортрет с кистью. 1938-1940***
Частное собрание

***Сентябрь. Картошку выкапывают. 1940-1941***

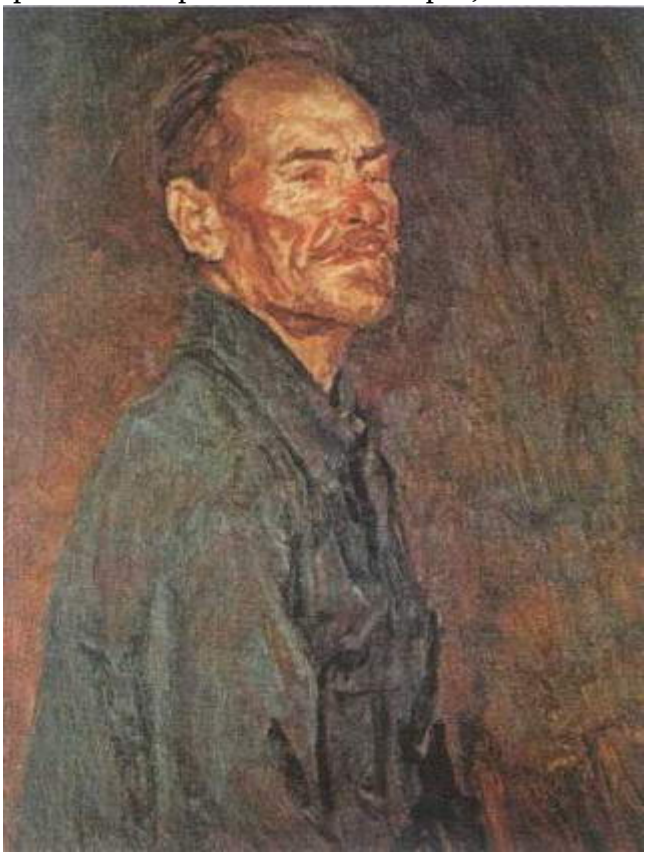
Частное собрание

***Первый снег. Озимые. 1941***
Частное собрание

Вернувшись осенью 1917 года из Москвы в Прислониху, он застал вроде бы ту же, милую сердцу, немного патриархальную среду. Рядом, по соседству, жили друзья детства, на деревенских сходках и во всех главных общинных делах верховодили мужики, ликом и повадками схожие с героями передвижнических картин. Но скоро все стало решительно меняться. Под Новый год возник Комитет бедноты и Сельский совет, секретарем которого прислонихинские жители единогласно выбрали своего земляка А.А. Пластова. До середины 1920-х годов ввиду большой загруженности заниматься искусством ему приходилось урывками, ограничиваясь, в основном, этюдными набросками и рисунками карманного формата. Была и другая причина, мешавшая в полную силу развернуться его живописному дарованию. Недополученные в школе технические знания и навыки в области живописи он вынужден был добирать самостоятельно, вместе с художественным освоением стремительно менявшейся действительности, необычайно сложной и противоречивой, предъявлявшей искусству свои законные требования, определявшей содержательные и формальные особенности изобразительной речи. Порой возмужания и творческой зрелости стали для Пластова 1930-е годы, когда складывается в главных чертах и принципах его

эстетический мир, метод приобретения и художественного воплощения жизненных ценностей, знаний, идей. Впрочем, в его исканиях указанной поры присутствует штрих, проливающий свет на всю художественную ситуацию этого времени. Картины, созданные до момента, когда прозвучали крылатые сталинские слова о том, что «жить стало лучше, жить стало веселее», отличаются несколько иной глубиной проникновения в противоречия жизни, чем тот же Колхозный праздник. В отдельных вещах второй половины предвоенного десятилетия автор вынужден был считаться с нарождавшейся официальной эстетикой бесконфликтного реализма, смягчать безобманный голос трезвой натурной правды посредством повышенной жизнерадостности сюжета, лучезарного воодушевления, написанного на лицах, сквозящего в энергичных, волевых действиях персонажей, поддержанного праздничной тональностью колорита, эмоциональным звучанием освещения. Это совсем не значит, что Пластов приноравливал вдохновение к изображению в природе не существующих мажорных ситуаций, шел на сознательное прихорашивание оригинала против его собственной воли, действительного существа. Гораздо чаще приподнятое настроение его картин обусловлено фактическим смыслом природных и социальных явлений. В картине Купание коней (1938) ему удалось образно запечатлеть прекрасный фрагмент человеческой жизни, передать душевный подъем людей, ощущающих себя внутри живой, волнующейся стихии, частью неисчерпаемой, могучей природы. При этом изображенные формы: от телесных объемов фигур животных до поверхности реки, рельефа земли, клубящихся облаков и вторящих им купов деревьев на дальнем плане - как бы находятся в процессе становления, испытывают на себе действие тектонических сил. Их строение отмечено благородным несовершенством, содержит естественно обусловленную меру дисгармонии, присущей реальной сложности бытия.

***Фашист пролетел. 1942***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

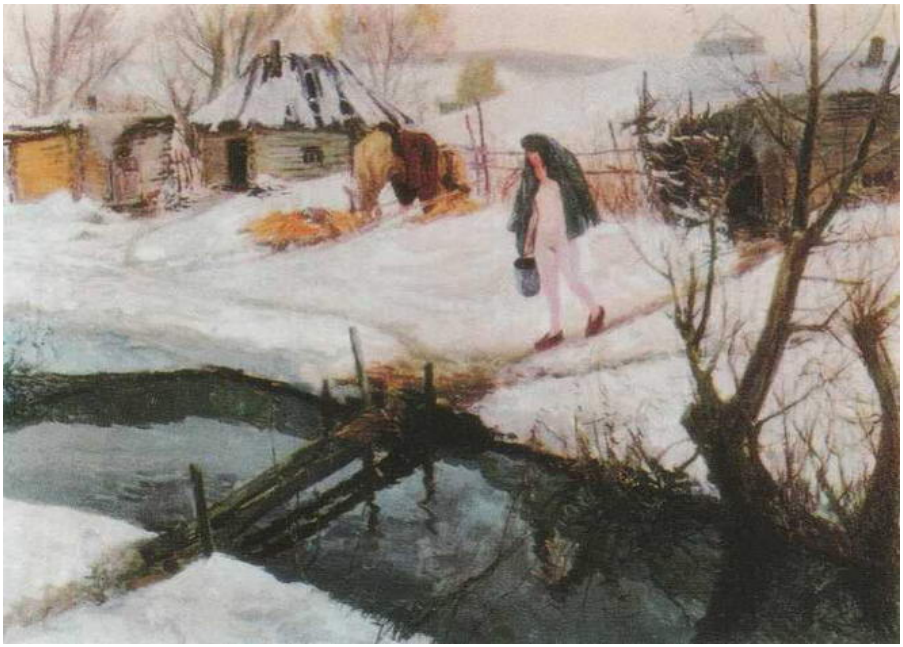


***Ветеринар С.П. Щеглов. 1943-1944***
Частное собрание

***Первый снег. Сумерки. 1938-1939***
Частное собрание

Самоочевидна связь созданного образа с драматичным содержанием подлинной жизни в картине Стрижка овец (1935). Она написана с той живописной свободой, что свидетельствует о горячей увлеченности мотивом, непосредственной художественной реакции на внешние стимулы. Художник отвечает на творческие импульсы без рассуждений, стараясь удержать на полотне видение неожиданно забившего на его глазах источника животворной людской энергии, мощного народного энтузиазма. Ни тени рассчитанное™ или эффектности в движениях и позах работающих людей, никакой изощренности в использовании формальных приемов, и, тем не менее, структура всей сцены говорит о несомненной оригинальности автора, острой новизне его жизнеощущения. Неповторима конструкция полотна, повторяющая в основных чертах архитектонику увиденной ситуации, но при этом выявляющая, усиливающая необходимые смысловые акценты и выразительные качества натуры. Перекрытие над помещением, в котором, собственно, все и происходит, почти целиком срезано верхней кромкой полотна, благодаря чему значительная часть нижней пространственной зоны, вместе с находящимися в ней предметами и фигурами,

смыкается в нашем воображении с реальной средой, превращая нас в непосредственных соучастников события. Характерное для многих произведений Пластова движение изобразительного рельефа навстречу зрителю переключает внимание на фигуры работающих крестьянок, подчеркивает узловую роль стоящей справа женщины, голова которой повернута в сторону мужика, ведущего на стрижку напуганное, упирающееся животное. Остальные эпизоды так-же группируются вокруг указанной доминанты, добавляя нечто существенное к общему контексту и пафосу сквозного действия. Последнее развернуто в довольно бедной, если не сказать убогой обстановке ветхого сарая, что отнюдь не снижает необычайного одушевления, заразительного искреннего азарта, которым охвачены участники внешне прозаического трудового акта. В этом плане показателен обширный цикл портретных образов крестьян, созданный Пластовым в середине и конце 1930-х годов. С этюдов, многие из которых не уступают законченным произведениям, на нас смотрят поразительные люди с простыми русскими лицами и собственными именами: Татьяны Юдашновой, Ивана Тоньшина, Николая Шарымова, Герасима Терехина, Сергея Варламова, Ивана Федотова, Василия Забродина, Ивана Гришина, Романа Борисова, Ивана Гуляева, Лизаветы Черняевой. Индивидуальность модели художник улавливает и передает во всей полноте неповторимых качеств, своеобразных переживаний, переложенных на столь же оригинальную и органичную для личности портретируемого гармонию красок, форм, линий. Для этого уникального собрания редких, единственных в своем роде индивидов характерна общая, весьма существенная черта. Своим красноречивым обликом, выражением лица и особенно глаз они активно формируют перед собой определенное смысловое пространство, в котором тщетно искать успокоения, тишины, спасения от человеческих проблем и конфликтов. В этом мысленном пространстве для зрителя оживают перипетии их собственной судьбы и внутренней жизни, звучат трагические голоса родной истории. Нравственный итог творческим исканиям Пластова довоенной поры подведен в Автопортрете с кистью (1938-1940). Здесь взгляд модели обращен не столько к зрителю, сколько направлен в глубь себя. Художник словно ведет серьезный немой диалог с самим собой о сущности и задачах искусства, открыто заявляет о своих пристрастиях и отношении к миру, о твердом намерении всеми свойствами души и таланта служить правде и только правде, какой бы трудной, неудобной она ни была.



***Суббота. 1944***
Частное собрание

***Март (первый вариант). 1944***
Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева

Зимние месяцы, до начала весны, Пластов проводил в Москве, заканчивая начатые холсты, улаживая дела с заказчиками и организаторами различных выставок. Эту городскую часть своей жизни он считал вынужденным заточением, и только с возвращением в родную Прислониху его душа начинала жить. Уже подъезжая к родным местам, он, по собственным словам, начинал острее воспринимать окружающий мир, ощущать в таинственной глубине сердца несмолкаемую музыку «в честь воли и свободы». Возможно, эта мелодия освобождения «от пут и железа» была как-то связана с народным идеалом, естественными потребностями русского человека, редко получавшим должное удовлетворение ввиду скудности и ограниченности реального существования. Не этот ли вечный разрыв между высшими, истинными стремлениями народной жизни и действительными возможностями развития помогал художнику обостренно чувствовать поэтическую ценность явлений, внешне некрасивых, часто трагических. И даже в тех случаях, когда он изображает светлые мгновения жизни, абсолютное торжество добра, свободы и красоты, к наглядному выражению человеческой победы над злом и страданием примешивается легкая тень сомнения, едва уловимый эмоциональный осадок, подсказывающий, что запечатленная минута счастья - не более чем передышка на бесконечном пути борьбы, труда и лишений. Но и в трактовке печальных явлений, таких, как смерть, художник инстинктивно сохранял должную меру красоты и гармонии, освещал случившуюся беду веянием поэтической справедливости, возможностью нравственного преодоления трагической ситуации. Примером тому может служить одна из лучших картин Пластова, да и всей советской живописи эпохи Великой Отечественной войны, Фашист пролетел (1942). Ее содержание, возникшее из душевной глубины обладает безграничной силой эмоционального воздействия, расширяющей смысл трагического происшествия до масштаба исторической драмы целого народа, взывающей к милосердию и требующей высшего суда над дьявольским исчадием фашизма. Среди мирной природы гибель юного существа выглядит страшной, непоправимой бедой, противоречащей закону Вселенной, невосполнимой ценности каждого отдельного существования. В том, что восприятие отдельного эпизода войны устремляется за пределы изображенного в беспредельную область встречных представлений и чувствований, нет ничего удивительного, ибо на наше воображение действует не только сюжет, но и глубоко содержательное звучание цвета, обобщающий ритм пространственных членений. Находясь в нерасторжимой

слитности и взаимопроникнутости, смысловые и формальные элементы изображения сгущают образное состояние выразительного мотива до полноты, удовлетворяющей эстетическим и духовным потребностям всего нашего существа, выражающей широкую, всеобщую правду случившегося.

***Трактористки. 1943-1944***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

***Зима. 1943-1944***
Частное собрание

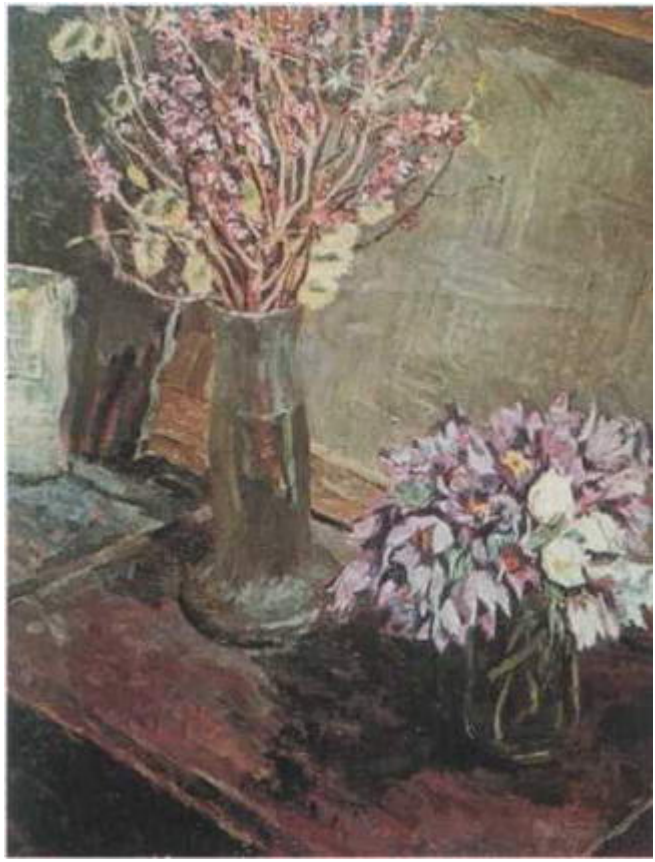
Иногда в практике Пластова бывали случаи, когда тесное взаимодействие между элементами произведения ослабевало, сам по себе интересный сюжет оказывался не внутри композиционного организма, а как бы накладывался на его предметное содержание.

В картине Гость с фронта (1944) изображена сцена деревенского застолья по случаю приезда в родные места фронтовика-односельчанина. Мы отчетливо различаем участвующих в нем лиц, детали обстановки, домашнюю снедь и утварь. Все обрисовано с наглядной очевидностью и реалистической конкретностью. Улыбки и позы сидящих за общим столом людей подсказывают, что их общение проходит в атмосфере искреннего радушия и веселья. И все же, внимательно рассматривая картину, приходишь к заключению, что чудо образного предворения знакомой и близкой автору реальности совершилось не до конца. Словно не хватило самой малости, чтобы изображенное событие вышло за рамки внешней достоверности, обрело необходимую внутреннюю масштабность. И, хотя эту работу нельзя отнести к творческим неудачам, она явно проигрывает рядом с поэтически насыщенными картинами тех же лет, таких как Суббота (1943-1944), Трактористки (1943-1944), Март (1944). В эмоционально-образной структуре этих произведений доминирует родственная интонация, разлито настроение живой веры в неизбежное торжество света и разума, добра и правды. В одном случае социально-значительная эмоция {Март) слита с ощущением наступившей весны, животворным биением свежих сил проснувшейся природы. В другом {Трактористки) - подлинная правда общественных и нравственных чувств выражена вместе с чувственно-пластической красотой простой жизненной сцены, в которой активно взаимодействуют лирически одушевленная пейзажная среда и совершенно неожиданный, явно солирующий жанровый мотив. Весомость и материальность переданной

натуры сочетается с динамичной тектоникой композиции, совокупностью функциональных признаков, сообщающих воссозданному отрезку реальности характер быстротекущего процесса. Удивительно жизненным и по-своему грациозным движениям обнаженных женских фигур на первом плане аккомпанирует вращательный ритм окружающего земного рельефа, тщательно проработанного вблизи и широко обобщенного у линии горизонта.

***Золотая опушка. 1952***

Ростово-Ярославский архитектурнохудожественный музей-заповедник



***Волчье лыко. 1944***
Частное собрание

***Дворик художника. 1944***
Частное собрание

Насколько эстетическое чувство художника неотделимо от определенных качеств самой реальности, показывает картина Весна (1954). Ее образным нервом являются не только трогательные взаимоотношения молодой матери и юной дочки, но и выразительный контраст между излучающим нежное теплое сияние обнаженным женским телом и суровой материальностью предметного антуража русской бани. Про Пластова принято было говорить, что он никогда не редактировал природу, изображал ее творения и состояния без исправлений в лучшую и приятную для глаз сторону. В значительной мере это так, и, тем не менее, прекрасная жизненность пластовских образов связана не только с опосредованным утверждением внутренней красоты и нравственной ценности объекта. Но в соотношении идеального и реального в его произведениях, несомненно, сказалась решимость художника противопоставить слащавой приглаженности, фальшивому благонравию мещанского искусства трезвую, в чем-то даже грубоватую правду действительной жизни.

***Сенокос. 1945***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Изображая натуру, он дорожил каждой достоверной чертой, оттеняющей самобытность ее индивидуального облика, укрепляющей доверие к запечатленным вещам, жизненным положениям. В этой связи вспоминается забавный случай, поведанный автору этих строк другим выдающимся русским живописцем Алексеем Михайловичем Грицаем.В конце 1940-х годов художник ездил на Волгу. Здесь, у подножия Жигулевских гор на берегу могучей реки, он увидел мотив, положенный затем в основу большой картины Стадо (1949), исполненной в лучших традициях русского классического пейзажа. «Работая над ним, - рассказывал художник, - я тщательно делал каждую деталь, не упустил даже такие подробности, как коровьи лепешки. Меня за такую дотошность комиссия изругала вдрызг. Мне было заявлено, что есть вещи, не подлежащие изображению. Я расстроился и поделился своим горем с Пластовым. Аркадий Александрович пришел, посмотрел картину и сказал, то, что изобразил коровьи лепешки, ничего страшного не видит. Послать бы эту городскую комиссию туда, куда коров гоняют, она бы там во что-нибудь да вляпалась. Но вот как корова какает, ты явно недосмотрел. Лепешки ложатся кольцами, а посреди всегда бугорок, у тебя они плоские, словно высохшие. А потом, где ты у коров такие чистые хвосты видел? Они ведь всегда немного испачканные, но все равно молодец, что пытался точно сделать»[5 Из беседы с А.М. Грицаем 7 марта 1987 г.]. По глубокому убеждению Пластова,

ситуации, проясняющие сущность крестьянского жития-бытия, заслуживают полноценной наглядной реализации, без изъятия частей и качеств, не слишком уместных на взгляд городского человека, ценителя утонченных гармоний, изящных соразмерностей. Идеальный смысл жизненных событий, обыденных фактов художник выражал с заразительной одухотворенной искренностью и чувственной непосредственностью. Широкое, поэтическое значение образа вырастает из предпосылок, заложенных в содержании конкретного жизненного мотива, получает внутренне оправданную, прекрасную форму вместе с правдивым воссозданием живой, движущейся реальности. Примером тому могут служить написанные в год окончания войны картины Сенокос (1945), Жатва (1945). Сюжет первого полотна неотступно преследовал художника еще в 1930-е годы. Уже тогда он начал собирать натурный материал, делать попытки суммировать накопленные впечатления в собирательном образе. Сенокосную работу Пластов любил до самозабвения, освоив в совершенстве труд косаря лет с семнадцати. Однако первый опыт написать сенокос оказался не слишком удачным. Ему хотелось ввести в изобразительный текст полотна как можно больше милых сердцу подробностей, но в каком соподчинении они должны находиться, в какую силу звучать, он в ту пору понимал еще достаточно смутно.

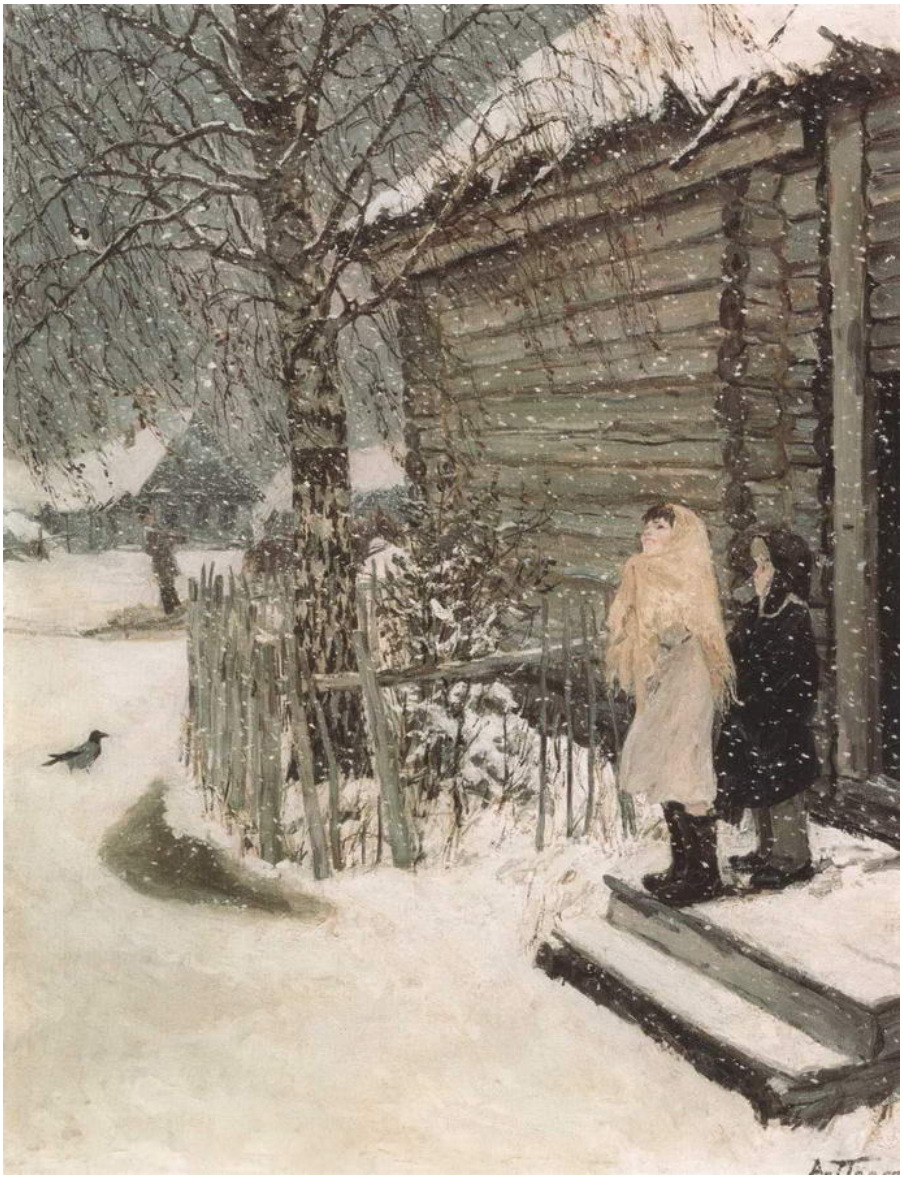
***На базаре. 1947***
Нижегородский государственный художественный музей

***Жатва. 1945***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Война с фашистами заставила переключиться на другие темы. Отвечая на вопросы, поставленные трагическим ходом событий, художник создает работы Немцы идут. Июль. 1941 год (1941), К партизанам (1942), передающие энергию народного сопротивления силам зла и разрушения, но глубиной эмоционального проникновения а драму жизни уступающие такому шедевру, как Фашист пролетел. Сенокосная пора 1944 года дала художнику новый обильный материал для продолжения серьезной композиционной работы над темой Сенокос. Одновременно он пишет целый ряд этюдов-портретов, таких, как Ветеринар Степан Платонович Щеглов (1944), Вальщик сапог Михаил Ларионович Янов (1944), позволяющих говорить об увеличении глубины и сложности портретного образа, особенно заметном в сравнении с портретами 1930-х годов, еще не знавших той многогранной обрисовки человека, которая станет характерной для художника в годы войны. Если в портрете Татьяны Юдашновой (.Танеги) (1935) доминирующим началом является выразительная типажность модели, то в композиционном этюде Афанасьевна (1943) психологически насыщенный образ выражает всего человека, широкую гамму его существенных отношений к происходящему. Более многозначным

и богато варьированным становится живописный язык художника. В раннем портрете он тяготеет к звонкой декоративности крупных цветовых масс красного, синего, зеленого, поднятых согласно традиции простонародной цветовой культуры до полного, открытого звучания. Во втором случае народность образной речи не только сохраняется, но приобретает совершенно иную разрешающую способность, открывающую путь к всесторонней характеристике модели, да и самой жизненной практики народа. Еще специфичнее выглядят различия между зрелой манерой Пластова, окончательно сложившейся к середине 1940-х годов, и стилем живописных работ, относящихся к начальному периоду творчества. Показателен в этом смысле Портрет Ефима Моденова, датированный 1917-1920 годами. Широкое, плоскостное письмо вкупе с условной трактовкой пространства содержит отзвуки иконописной традиции, парсунного толкования модели, не чуждого чувственной достоверности. Оживленный резким контрастом света и тени, с острохарактерным, линейным абрисом портрет раскрывает перед нами натуру своенравную, не лишенную драматического элемента. Композиция Портрета Ефима Моденова проста и самоочевидна, но при этом мыслится, как окончательно закрепленная в твердых очертаниях, пребывающая цельность. В дальнейшем художник придет к выводу, что одним из главных вопросов, который ставит перед живописцем живая природа, является задача воссоздания в должном эстетическом ощущении одушевленной, непосредственной жизненности ее текучих процессов и состояний. К сожалению, большая и, очевидно, наиболее весомая часть ранних произведений Пластова погибла в пожаре летом 1931 года.

***Едут на выборы. 1947***
Государственная Третьяковская галерея, Москва



***Первый снег. 1946***
Тверская областная картинная галерея

Без крова осталось более половины жителей Прислонихи, у художника сгорел дом и все имущество вместе с огромным сундуком, до отказа набитым этюдами, зарисовками, начатыми эскизами, но то немногое, что уцелело в Москве, говорило о профессиональной готовности мастера к решению сложных задач искусства. В этюдах Пластова, созданных в первые годы после пожара, заметно нарастает цветовая напряженность формы, повышается роль декоративного начала, приглушенность общего

тонального строя все чаще уступает место интенсивному солнечному освещению, чарующему ритму цветных теней и сочных красочных пятен. Стихия красок все больше становится носителем внутреннего неизъяснимого смысла и настроения, не теряя при этом закономерной связи с вещественным содержанием изображения. Правда, это связь не абсолютная, предоставляющая известную свободу от предметной основы, допускающая повторение, естественно в иной оркестровке одной и той же краски на поверхности разных физических объектов. Так, в этюде Деревенская ночь (ок. 1933) цвет недолгой июльской ночи проникает в интерьер комнаты многократно повторяющимися на подоконнике и дощатом полу голубыми тенями, имеющими ту же геометрическую конфигурацию, что и проем окна. Точно так же достигающей наибольшей активности красный цвет кофточки молодой матери, качающей зыбку, возникает в самых разных частях интерьера, способствуя более тесному слиянию живописных масс, участвующих в создании романтического настроения этюда. Художник строит колорит, распределяет тональные градации в соответствии с телесной конституцией реальной формы, но при этом невольно присовокупляет к общему впечатлению от вещи некую субъективную примесь, окрашивает изображенную натуру аффективными ассоциациями собственного воображения и спонтанного эмоционального проникновения в природу явления.

***У мельницы. 1947***
Частное собрание

***Гумно. 1947***

Астраханская государственная картинная галерея им. Б.М. Кустодиева

Но одно дело писать этюды, и совсем другое найти ключ к созданию полотна, широко охватывающего современную действительность. Очень скоро художник понял, что имевшиеся в его распоряжении этюды, рисунки, хотя и помогли ему в свое время развить остроту глаза, приобрести прочный навык в работе с натуры, не могли стать костяком тематической картины, подразумевавшей иное соотношение индивидуальных и типических черт, другое качество частей, образующих масштабный социальный контекст целого. Выяснилось, что собирание этюдов без конкретной цели, без подчинения их обобщающей мысли, емкой художественной идее распыляет силы.

Следовало радикально пересмотреть сам характер диалога с натурой, работать обдуманно, с определенной установкой. «Прозрев, - вспоминает художник, - я полегоньку понял многие простые вещи: есть правда этюдная и есть правда этюда к картине. Если в первой любой неглупый и заботливый художник может набить руку, то во второй ничего нет более обычного, как потерять голову. Неопровержимо было одно: работать надо теперь по новому плану. Все встало на свое место не сразу, но зато несокрушимо и безоговорочно»[1 Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические

очерки, с. 406.]. История создания Сенокоса (1945) показывает, с какой страстной одержимостью отыскивал автор в окружающей предметной реальности выразительные свидетельства нового, просветленного состояния жизни, невидимой нитью связанного с лучшими надеждами народных масс.

***Ярмарка. 1945***
Художественный музей Молдовы, Кишинев

«Я, когда писал эту картину, - напишет впоследствии художник, - все думал: ну, теперь радуйся, брат, каждому листочку радуйся - смерть кончилась, началась жизнь. Лето 1945 года было преизобильно травами и цветами в рост человека, ряд при косьбе надо было брать два раза уже обычного, а то, где место было поплотнее, и косу бы не протащить и вал скошенных цветов не просушить. А ко всему тому косец пошел иной: наряду с двужильными мужиками-стариками вставали в ряд подростки, девчата, бабы. Ничего не поделаешь - война. Кто покрепче, был в армии. Но несказанно прекрасное солнце, изумруд и серебро листвы, красавицы березы, кукование кукушек, посвисты птиц и ароматы трав и цветов - всего этого было в преизбытке»[1 Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки, с. 411]. Картина мастера поражает обилием живописных подробностей и деталей, поднятых на уровень одухотворенных, хорошо пригнанных частиц, излучающих полноту беспредельной вещественной стихии, животворную силу земли и солнца, заставляющую поверить в необратимое торжество правды и справедливости. При этом свободное дыхание жизни, естественная слитность человека и природы переданы с такой неподдельной искренностью, композиционной непринужденностью, что возникает ощущение, будто художник и вовсе не предпринимал специальных шагов,

чтобы вызвать, прояснить эту дивную исповедь обыкновенных явлений чувственной действительности, доставляющих наслаждение самим фактом своего существования. На самом деле Пластов весьма целенаправленно применяет присущий ему лично метод координации форм, комбинирует структурные особенности и цветовые характеристики конкретной натуры, дабы воссоздать на полотне несравненную картину прекрасного, целостного бытия, заключенную в его собственном эмоционально-психологическом состоянии, стоит только мысленно продлить изображение в любом из возможных направлений, прикрыть какую-нибудь, даже мельчайшую деталь, вроде сидящей на цветке бабочки, как сразу становится понятным, что перед нами далеко не случайный вырез реальности, в который можно вносить изменения без ущерба для целого. Картина целостна и завершена в каждом отдельной моменте. Автор мыслит и моделирует форму краской, строит художественное пространство как систему взаимосвязанных пластических элементов, близких реальному прототипу, но при этом наделенных специфической, декоративной выразительностью эстетических материалов. Душистый аромат разнотравья, разгоряченная плоть косарей, воздушность небесной шири, шепот ветра, тяжесть земли, вся трепетная жизнь многоликой стихии выражена движением красочной массы, материально и декоративно насыщенной, излучающей мощную световую энергию. При сопоставлении картин Фашист пролетел и Сенокос хорошо видно, насколько тесно образная характеристика персонажей, тематический пафос изображенного действия едины с настроением, разлитым в окружающем пейзаже, исходящим от цветовых гармоний, увиденных в конкретном месте, в определенный час, но вместе с тем несущих отблеск всеобщей красоты и значительности. В одном случае печальная тональность тихого осеннего дня усиливает драматическую выразительность случившейся трагедии, в другом - яркое, красочное цветение природы созвучно окрыляющей атмосфере светлого праздника жизни, способствует возвышению индивидуального состояния персонажей до широкой, подлинной правды общественных переживаний времени. Однако при всей своей оптимистической тональности содержание Сенокоса далеко от идеализации текущего момента родной истории. Подбором и подачей действующих сил автор ясно дает понять, что желанная пора еще не наступила, как и прежде, повсюду властвует суровая необходимость, напоминают о себе жестокие последствия недавней войны. Еще громче, та же мысль звучит в поэтической концепции другого полотна Жатва (1945). Но здесь она получает развитие в еще одном чрезвычайно

важном для автора направлении, сопряженном не только с настоящим и будущим великой русской народности, но и бесценным историческим опытом предшествующих поколений. Пластов воздает должное тем, кому волею грозных обстоятельств суждено было заменить на , сельской работе лучших работников, стать опорой обездоленным семьям в лихую годину вражеского нашествия.

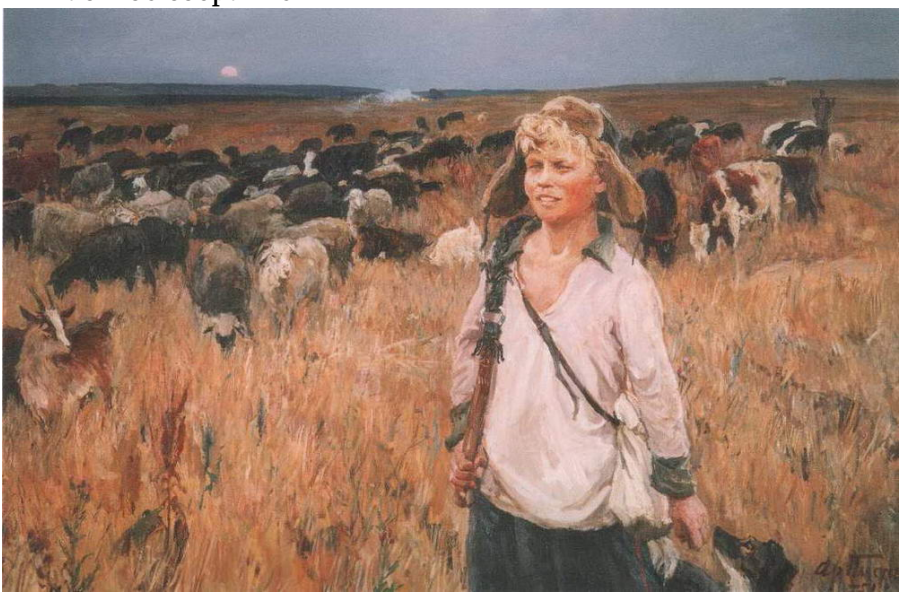
***Колхозный ток. 1949***
Киевский музей русского искусства

***Жнец. 1951-1952***
Частное собрание

В основу композиционного замысла легла сценка, увиденная холодноватым августовским днем на заскирдованном ржаном поле. Вечером того же дня художник сделал небольшой эскиз, затем дополненный серией рисунков, подкрашенных акварелью, дней через пять он закомпоновал большой холст, и началась интенсивная работа по насыщению изобразительного каркаса живой, красочной плотью. В границах живописной поверхности, словно на волшебном экране, возникла эмоционально

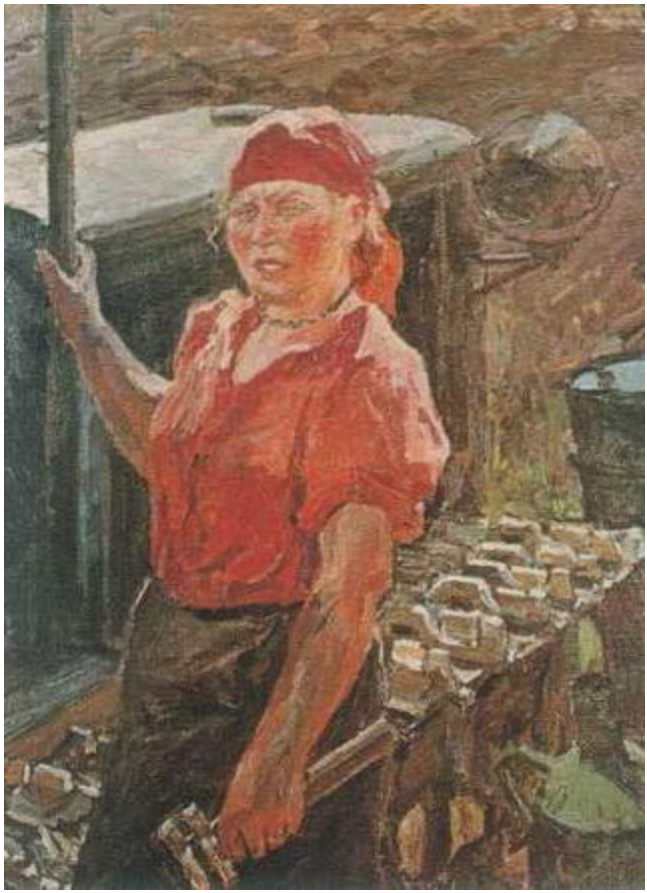
окрашенная, сама за себя говорящая художественная реальность, более чем -на три четверти заполненная золотистым, волнующимся подобно водной зыби жнивьем, широким массивом, протянувшимся к далекому горизонту, обрывающимся в том месте, где земля встречается с небом. Слева и справа на разном расстоянии от зрителя подобно естественным памятникам крестьянскому труду высятся стога сжатой ржи, не только замыкающие и уравновешивающие боковые, диагонально противопоставленные зоны изобразительного пространства, но и создающие необходимое обрамление для главного изображения. В центре, на пересечении основных силовых линий композиции, вплотную к нижнему краю полотна, крупным планом изображена компактная группа, состоящая из седовласого пожилого крестьянина и трех подростков, почти детей, объединенная мотивом совместной трапезы. Своей кругообразной, пирамидальной формой группировка перекликается с коническими объемами заскирдованной ржи, подразумевает мысленное завершение в виде гигантской сферы небесного купола. Еще при первой встрече с героями будущей картины Пластова привлекло непосредственное веяние простого искреннего общения людей, связь их душевного состояния с привычной внутренней атмосферой текущих сельских дел и забот. Но при всей внешней обыкновенности подсмотренной сцены в ее будничном психическом укладе ощущалась глубокая серьезность, внесенная ходом исторических событий, реальным положением вещей в разоренной войной деревне.

***Петя Тоньшин. 1947***
Частное собрание

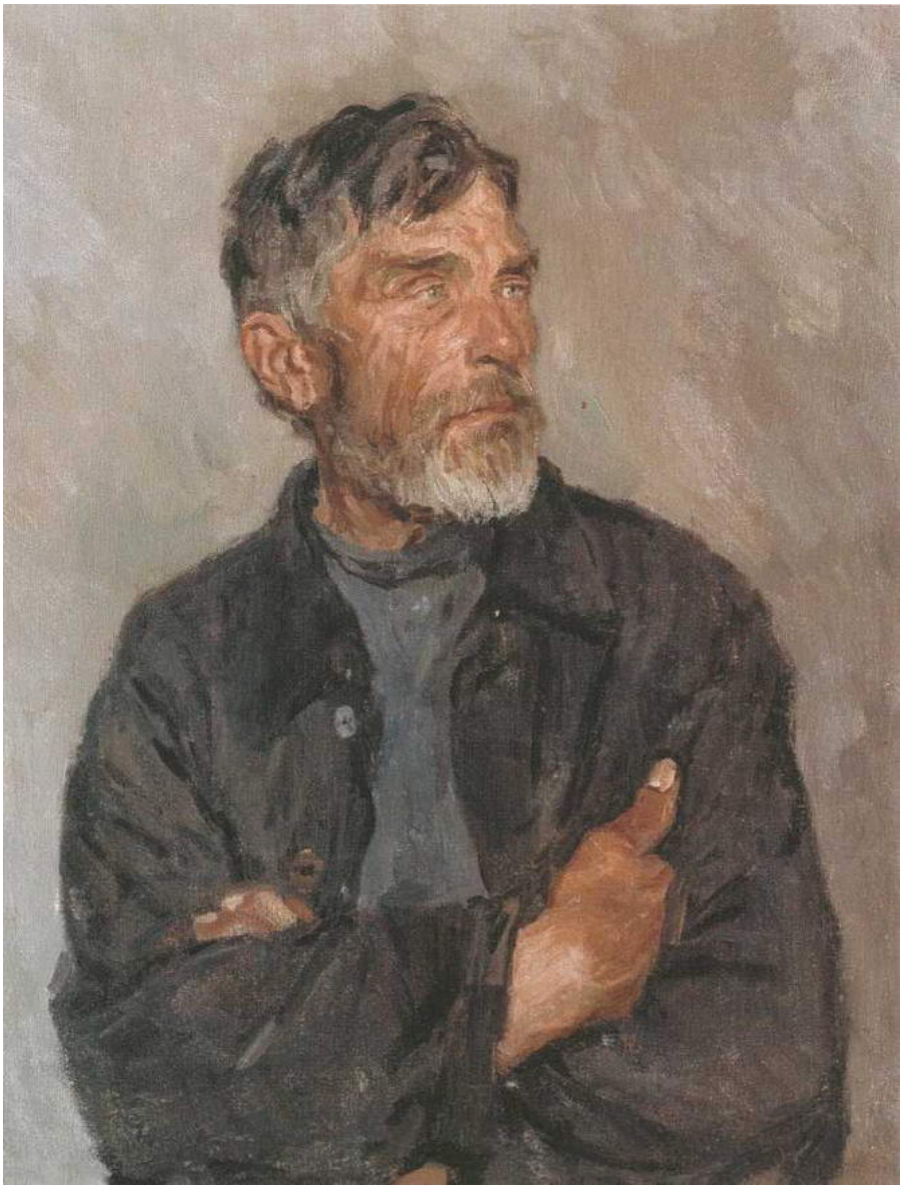


***Витя-подпасок. 1951***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

***Ужин трактористов. 1961***
Государственная Третьяковская галерея, Москва



***Трактористка Маня Черняева. 1952***
Частное собрание



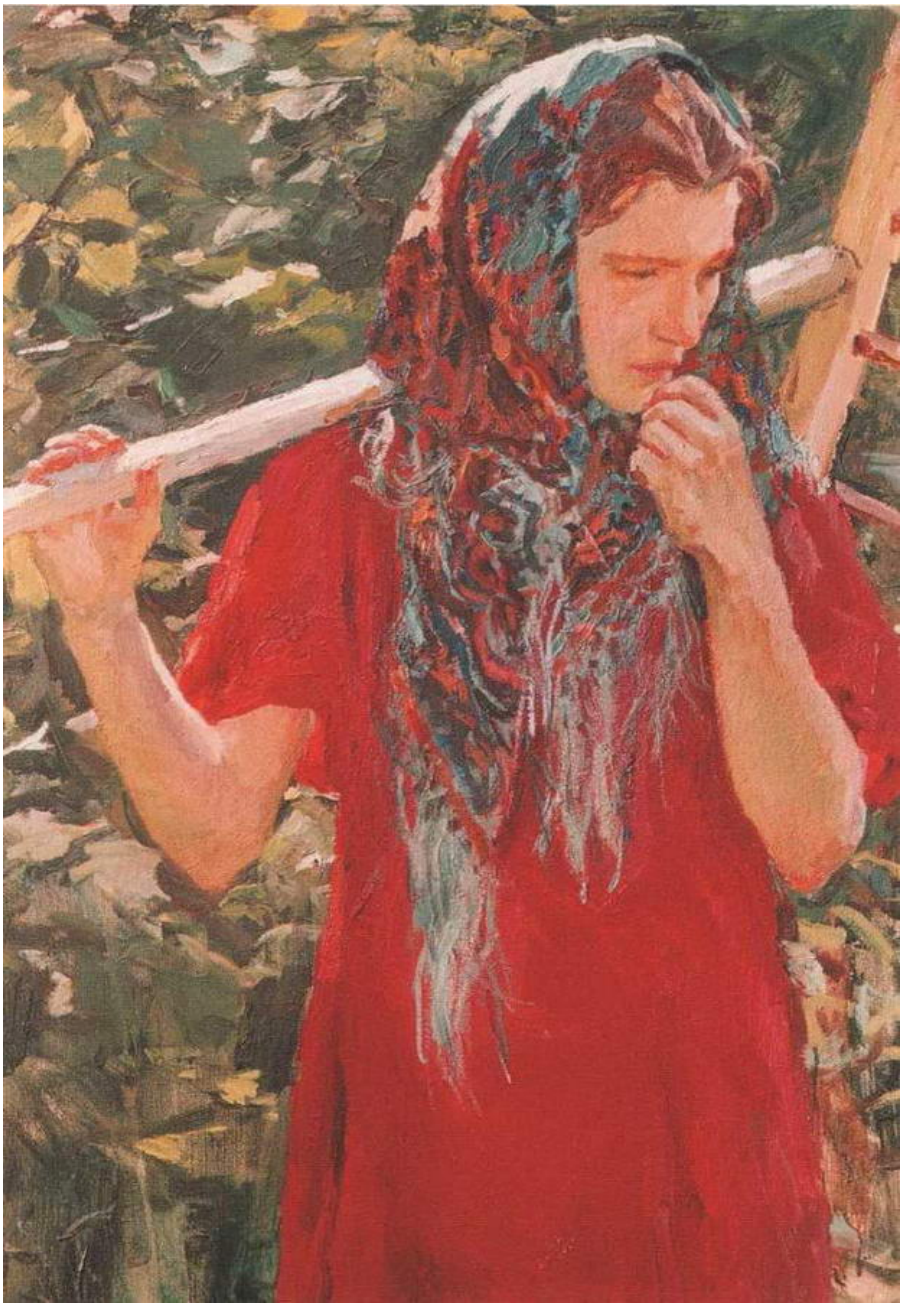
***Василий Павлович Гундоров 1949-1950***
Частное собрание

В картине с помощью художественных приемов это ощущение простоты, душевного согласия, живой слитности с окружающим миром доведено до полной ясности и впечатляющей интенсивности, приподнято до торжественного звучания, присущего эпическому сказу, народному преданию. Несмотря на внешнюю незатейливость зачина, внутреннее действие картины подводит к осознанию реальных истоков непобедимости и стойкости вечной России. Для художника главный стержень

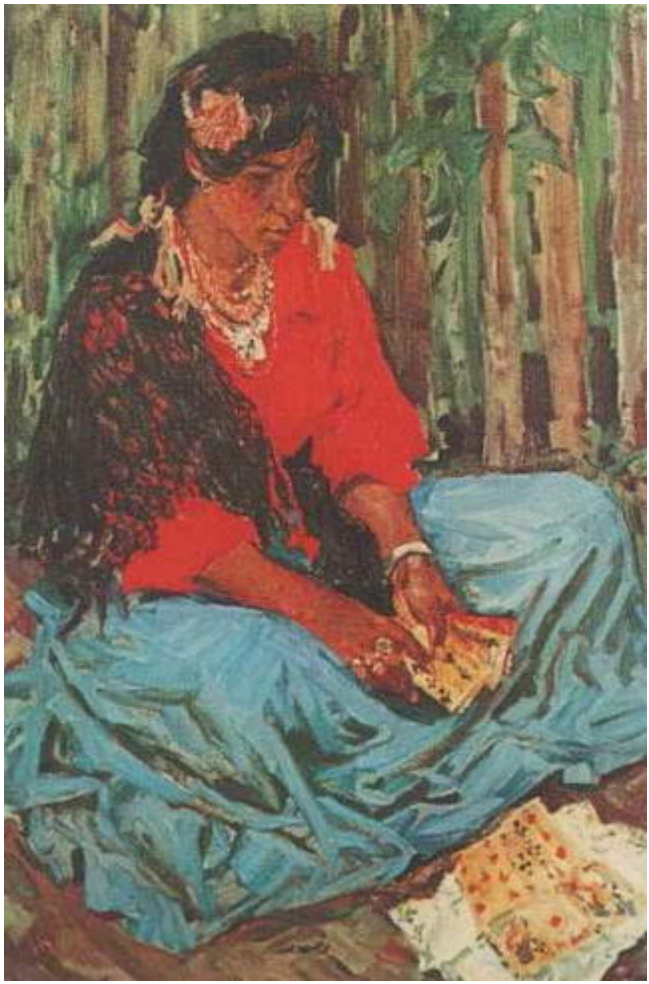
национальной жизни в открытости русской души для ближнего и чужого, в готовности к простому, искреннему поступку ради общей заботы и цели.

Как скажет сам А.А. Пластов, «...мотив очень соответствовал моему взгляду на некоторые вещи. Передо мной возникла та упрямая, несгибаемая Русь, которая в любом положении находит выход и обязательно решает поставленную историей любую задачу. Очень приятной вдобавок была и сама скромность сюжета. Минимум всего: красок, жестов, действия и т. д., к тому же все это было мне бесконечно известно». В минуты духовного подъема, совместной деятельности его твердо стоящие на земле, яркие, самобытные индивидуальности из числа потомственных земледельцев как бы забывают о себе, целиком отдаются общему интересу, великой силе человеческого сплочения. В картине Колхозный ток (1949) эта общественная доминанта замысла является связующим звеном между пластическим рельефом изображения и его идейнопсихологическим содержанием, определяет концепцию и характер взаимоотношений действующих лиц. Всей внутренней структурой образов, предметно-смысловым составом произведения художник утверждает величие и достоинство человека земли, всем образом мыслей, чувств, практических шагов и действий устремленного к живому человеческому единству, безусловной гармонии духовного и телесного начала, рукотворного и природного мира. Картина выразительна динамической правдой слаженных движений крестьян, характерностью поз и жестов, раскрывающих смысл, качество человеческих отношений, горячую увлеченность персонажей важным, необходимым делом. Насыщенная сильными цветовыми аккордами, звучными световыми ударами эволюция художественной формы, каждой своей вариацией обогащает общее впечатление от произведения новыми интонациями и смысловыми оттенками, выводит восприятие за пределы непосредственно запечатленной жизненной сцены. В картине Колхозный ток автор искренне увлечен разнообразием поз, движений фигур, но при этом не ограничивается демонстрацией физических усилий, сосредотачивает в образно претворенной телесной материи мощный заряд эмоциональной энергии, психологические свидетельства, обнажающие скрытые, нравственные пружины человеческой деятельности. Пространство картины залито теплым солнечным светом, дышит полнотой душевной и физической жизни людей, захваченных общим порывом, выражающих своим самочувствием и поведением человечный смысл истинной коллективности. Неистребимая, естественная способность народа к духовному объединению

вокруг идеалов свободы и справедливости служит основой гармонической цельности и законченности лучших творений Пластова, впрочем, как и других русских художников прошлого и настоящего. На эстетических пристрастиях художника отчетливо сказалась привитая ему всем укладом крестьянской жизни простота вкуса, любовь ко всему естественному, отмеченному печатью насущной необходимости, непосредственной потребности. Отсюда он тонко чувствовал и глубоко понимал высокий образно-пластический смысл обыкновенных явлений, умел насытить большим содержанием внешне ничем не примечательные прозаические события. И даже такие обыденные вещи, как еда и питье, пластовские герои совершают с величавой неспешностью торжественного ритуала. Вспомним, каким глубоким эмоциональным проникновением в подлинный смысл народной драмы обернулся мотив крестьянской трапезы в картине Жатва (1945). Приблизительно тот же сюжет и схожую композиционную схему автор использует через пятнадцать лет, работая над полотном Ужин тракториста. В первом случае он сплоченной группой изобразил тех, кого война заставила встать в поредевший строй сельских тружеников, кому еще не приспело и кому уже поздно приниматься за землю. Непосредственный контакт, возникающий между участниками сцены, здесь связан с неуловимой силой, называемой духом народа. Состав действующих лиц картины Ужин тракториста (1961) также ограничен тремя фигурами, взрослым отцом семейства и его детьми, сыном и дочкой. Их движения, позы и жесты обусловлены жизненным принципом, отражают логику естественного поведения людей в реальной бытовой ситуации. Каждый из персонажей действует сообразно личному складу натуры и заведенному житейскому правилу. Тем не менее своеобразная непосредственность происходящего имеет отношение не только к данности единичного случая. В ней кристаллизовано нечто большее, одухотворенная жизненная достоверность, обнажающая высший смысл и дивную красоту простой, обыденной жизни.



***Девушка с граблями. 1957***
Государственная Третьяковская галерея, Москва



***Цыганка с картами (Нина Лещенко). 1954***
Частное собрание

В обеих картинах Жатва и Ужин тракториста взаимоотношения людей, их связь с окружающим миром получают содержательное значение посредством богатой пластики изображения. В первом случае художественное пространство проникнуто мощным эмоциональным резонансом от настроений, соединявших людей в годы борьбы с фашизмом, внутренний стиль и декоративный наряд второго полотна созвучен общественным переживаниям, эстетическим требованиям другого исторического периода, отмеченного возросшим вниманием к личной судьбе и достоинству каждого отдельного человека.

Притягательную силу образа в жанровом портрете Трактористка Маня Черняева (1952) мы вряд ли сумеем

объяснить, исходя из прежних норм и критериев женской красоты, уж слишком неидеальна, грубовата внешность портретируемой, сформированная невзгодами и тяжелым физическим трудом. Не только облик молодой женщины, но вся композиция произведения вызывает ощущение трудного, волевого существования, напряженной, изматывающей деятельности, востребованной суровыми историческими обстоятельствами. Точным отбором и заострением особенных черт конкретная личность возведена до глубокой социально-исторической типичности, той удивительной характерности, что рождает бесконечные ряды представлений, свидетельствует о неисчерпаемом богатстве и разнообразии реального мира. Неправильные черты лица, далеко не изысканные пропорции фигуры, натруженные руки, привычные к обращению с тяжелой техникой, - все это служит интенсивному, динамическому прояснению человеческого характера, отмеченного печатью истинного благородства, честного в помыслах, серьезного в отношении к делу, окружающим людям.

В другом пластовском шедевре Родник (1952) в унисон с душевными переживаниями молодой героини звучит дивная музыка ликующей природы, переложенная на точно увиденные цветовые гармонии и полные живого трепета линии. И здесь прекрасное мгновение предстает в ореоле ассоциаций и признаков дальнейшего становления. Внутренне подвижные формы изображения рассчитаны на деятельное созерцание, прокладывают пути к пониманию истинных, самых человечных сторон крестьянского быта.

***Весна. 1954***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Умной простотой и естественностью дышит художественное решение темы, явно не обнаруживающее авторских намерений, как бы отдающее право на высказывание самой натуре.

Пластов был не только внимательным исследователем, но и увлеченным мечтателем, умевшим приоткрыть завесу над идеальным существованием, царством всеобщего свободного и радостного труда. Другое дело, что при воплощении своей мечты он стремился насытить замысел неопровержимой зрительной правдой, добытой из мира первичной наглядности. Сам принцип координации форм в насыщенном светом и воздухом, глубоком пространстве отражал живое бытие природы, выступал носителем ее творческих созидательных сил и возможностей, благодаря чему запечатленный частный случай вырастал до уровня непреходящей эстетической и жизненной ценности. Так, например, образная конструкция полотна Сбор картофеля (1956) сообщила внутреннюю универсальность конкретному эпизоду полевых работ, позволила с широкой, народной позиции взглянуть на красоту и величие человеческого труда.

Картина создавалась с большим запасом жизненных наблюдений, свидетельствующим о художественном претворении натурного материала уже на стадии этюдной работы. При первом соприкосновении с выразительным мотивом Пластов интуитивно оценивал его возможности для выявления определенного содержания, старался закрепить неповторимую прелесть натуры в быстром этюде. Пластову был ведом и близок весь строй мыслей и убеждений сельского труженика, творчески возделывающего землю, с любовью растящего хлеб, бережно сохраняющего житейский опыт трудолюбивых предков. Вера в разум и освободительные цели родной истории, способность воспринимать окружающее в поступательном движении, непрерывном процессе духовного обновления составляет нравственную основу пластовского реализма, его светлую гуманистическую направленность. Вместе с тем художник ясно сознавал, что дальнейший исторический рост и возвышение моральных устоев бытия невозможен без учета, органического наследования этических и культурных ценностей национальной старины, обращения к художественным традициям и поэтическим верованиям ушедших поколений.

***Родник. 1952***
Государственная картинная галерея Армении Ереван

Многое подсказывало Пластову культурное наследие Родины, он сердцем понимал древнюю иконопись, любил старинные праздники, обряды, использовал неисчерпаемые сокровища фольклорного творчества. Его неотступно влекла красочная стихия деревенских ярмарок, которым он посвятил немало картин, своеобразно преломлявших близкий ему идеал коллективности, непосредственного человеческого общения. На примерах древнерусской иконописи и храмовой росписи он постигал законы духовного творчества, главную мудрость национальной культуры, на всех этапах отечественной истории остававшейся могучим фактором человеческого объединения, воспитывавшей сменявшие друг друга поколения в духе товарищеской солидарности, бескорыстного общественного служения. Секрет бессрочной выразительности иконы художник связывал не только с обаятельной «искусственностью» ее образного строя, узаконенной нормативными предписаниями церковного канона, но и заложенной в глубоких слоях ее содержания чувственно-постигаемой истиной, общезначимой эмоциональной доминантой. Он считал, что, несмотря на отсутствие в старой церковной живописи развитых признаков глубины и объема, сложного, оттеночного цвета и световоздушной среды, условное изображение иконописного шедевра преломляет в своем подтексте эстетические свойства родной природы, всеобщие представления о красоте и тональности определенного времени года, тяжести земной тверди и воздушности небесной выси, извечном противоборстве света и тьмы, хаоса и порядка.

***Конюх лесничества Петр Тоньшин. 1958***
Самарский областной художественный музей

***Прислониха. 1955***
Частное собрание

***Осень. Прислониха. 1956***
Ульяновский областной художественный музей

***Летом. 1954***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Эту точку зрения мастера на глубоко жизненное происхождение иконописного языка подтверждает следующее его высказывание, навеянное впечатлением от конкретной натуры: «Я сегодня, когда встал после работы над последним этюдом, и

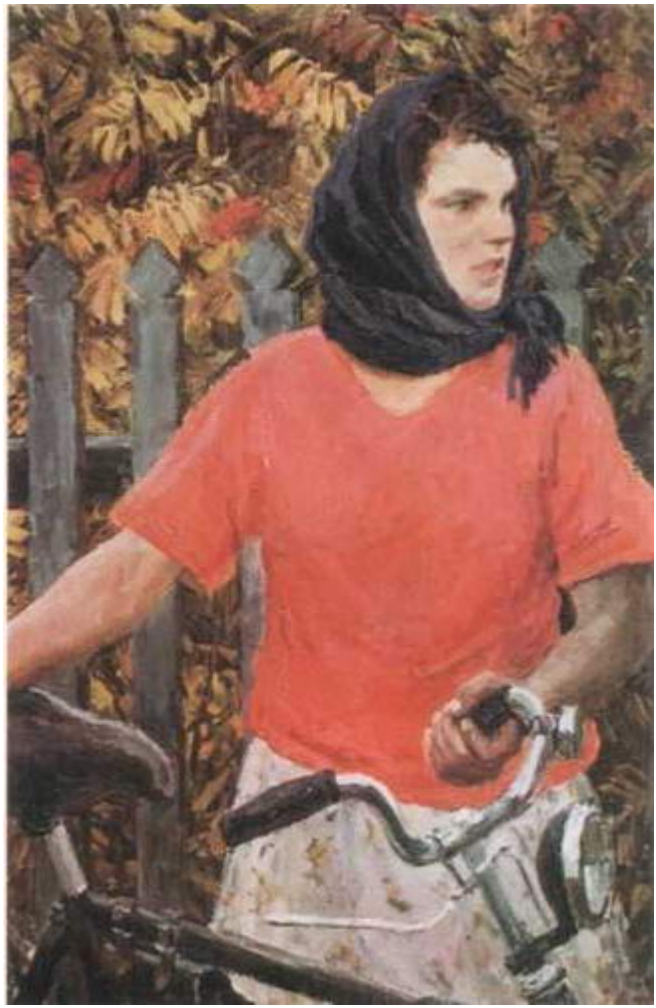
оглянулся кругом на драгоценнейший бархат и парчу земли, на пылающее звонким золотом небо, на силуэты фиолетовых изб, на всю эту плащаницу вселенной, вышитой как бы перстами ангелов и серафимов, так опять в который раз подумал, что наши иконописцы только в этом пиршестве природы черпали всю нетленную и поистине небесную музыку своих созданий, и нам ничего не сделать, если не следовать этими единственными тропами к прекрасному»[1 Н.А. Пластов, В.П. Сысоев. А.А. Пластов, с. 13.].

Зная крестьянскую жизнь изнутри, художник ясно различал и те ее обстоятельства, отличительные приметы, которые сопровождали не одно поколение в закономерном процессе становления и движения по жизни. Художник не оставил нам исторических композиций в собственном смысле этого слова, но его жанровые картины нередко пропитаны духом многозначного историзма, соединяющим в себе высокую правду настоящего с воспоминаниями о былом.

Содержание картины Из прошлого (1969-1970), написанной живописцем незадолго до смерти, гораздо шире, чем любование старым крестьянским бытом. Речь в ней идет о признании священного права людей жить в любви и согласии, беспрепятственно следовать своей природной задаче, высшему предназначению. Возможность свободно трудиться на пользу себе и близким, прочность семейных устоев, верность коренным основам своего естественного существа - вот, по мысли автора, главные составляющие здорового, разумного существования, достойного человеческого удела. Для нас в картине существенна сама чувственная полнота изображения, богатство смысла, выраженного через зримые формы сюжета, живописную пластику фигур, поэтические соображения, вырастающие из наглядного созерцания их естественных жестов, невольных движений. Изображенная сцена - отдых крестьянской семьи в разгар летней страды - включает моменты прошлой бытовой обстановки, характерной для будничного обихода старой, дореволюционной деревни. Однако царящая на полотне атмосфера моральной ясности, душевной чистоты и согласия вполне могла бы соответствовать, прежде всего, своим идеальным пафосом текущим отношениям, психологическому укладу современного села. Да и главная героиня картины, молодая мать, кормящая лежащего в зыбке ребенка, представляет собой национальный женский тип, имеющий долгую историю, встречающийся и поныне. Вся прекрасная телесная оболочка воссозданной ситуации формирует эмоционально насыщенное представление о внутренней сущности истинного бытия, славит человека,

живущего в гармонии с природой, сохраняющего первозданную натуральность чувств и потребностей.

***Молодые. 1955-1957***
Государственный музей искусств Казахстана, Алматы



***Девушка с велосипедом. 1955***

Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева

***Сбор картофеля. 1956***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В композиции полотна нет ничего случайного, второстепенного, не откликающегося на общее настроение. Все предстает в своей главной, коренной сущности. В действиях персонажей сквозит та безотчетная самостоятельность, которая лучше всякого рационально взвешенного поступка обнаруживает неискаженное естество человека.

Своих героев Пластов знал доподлинно, на протяжении многих десятков лет, одну и ту же модель он писал неоднократно, в разные периоды жизни. Его привлекали самобытные индивидуальности, имеющие свой независимый круг мыслей, суждений, чувствований, сознающие собственную значимость и общественный вес. Он часто создает образы, овеянные духом истории, заключающие в себе приметы большой жизненной биографии.

Мощный, с головой мыслителя старик Иван Хитрое (1952-1954), подстать ему неистовый Иван Кузнецов - решетник (1948-1949), рассудительный Иван Батин (1955), гордого, непокорного нрава сторож на гумне Михаил Гуляев (1947). У каждого своя неповторимая повадка, житейская мудрость, накопленная годами упорного труда. Словно слышишь колоритную речь этих стариков поволжской земли, умеющих сказать о жизни весомо и обстоятельно.

Всматриваясь в лица своих моделей, он старался распознать

и выразить типические особенности могучего сословия русских землепашцев, к которому принадлежал сам. Эстетически значимыми для него являются штрихи и качества личности, сформированные конкретной деятельностью, реальными перипетиями судьбы. Отсюда многие портреты художника имеют жанровую окраску, подразумевающую участие персонажа в жизненном действии, либо указывающую на род его профессионального занятия. Таковы портреты Девушка с велосипедом (1955), Подпасок Николай Лобанов (1957), Гуртовщица Маня Шарымова (1958), Конюх лесничества Петр Тонынин (1958).

***Валя Репина. 1958***

Частное собрание

***Лето. 1959-1960***

Государственная Третьяковская галерея, Москва

При этом образным нервом каждой работы является глубоко индивидуальное психологическое состояние, характеризующее отношение портретируемого к миру и своему положению в нем, преломляющее особенности характера, специфические импульсы определенной социальной и национальной среды.

Впрочем, художник изначально мыслит не словесными формулировками или логическими понятиями, а наглядными, живописными ценностями, убедительно за себя говорящими зрительными представлениями. «...Никогда не придумываю названий, - замечает художник. — Название и идея картины, замысел, его облик рождаются одновременно, неотделимо друг от друга. Но только на холсте я пишу цветом и т. п., а на бумажке, что под картиной, пишу ну как бы подстрочный перевод, что ли, того, что зрителю предстает в том или ином обличии перед глазами... Давая свой подстрочник, я втайне рассчитывал, что он попадет, попадет в руки поэта или просто умного человека, и этого ключа хватит ему открыть твой ларец с немудреными сокровищами»[1 Из черновика письма искусствоведу С. 1963 г., январь. - Художник, № 11, с. 27.]. В больших композициях Пластов, как правило, избегает центрического построения пространства, излагает событие в виде движущейся человеческой массы, выходящей нередко за пределы холста. К принципу свободной, незамкнутой группировки тяготеют картины Колхозный базар (Скотный ряд) (1936), Ярмарка (1947), Праздник (1954-1967). Действие в них как бы разбито на ряд самостоятельных фаз, свободно от строгой формальной дисциплины, всей своей композиционной направленностью

воплощает многоликую стихию народного гуляния, объединяющую людей одного социального положения, испытывающих влияние единых общественных интересов и стимулов. В обрисовке события художник использует гибкую систему контрастов и аналогий, которые, впрочем, также далеки от явных повторов и одинаковостей, обнаруживают сходство через различия. Очертания воспроизводимых предметов лишены строгой геометрической правильности и словно выведены из подчинения механическим закономерностям.

***Нина. 1961***
Частное собрание

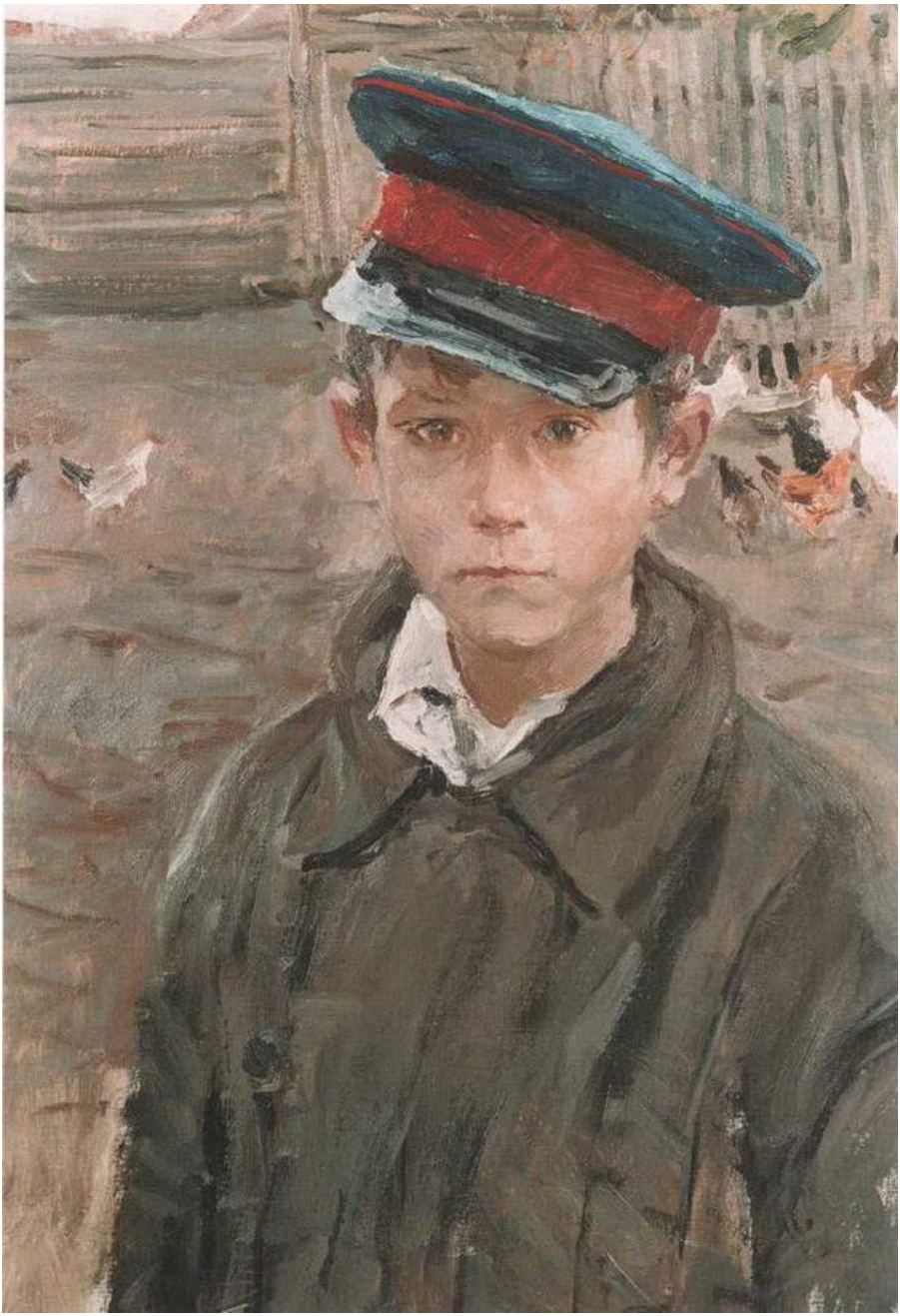
***Иван Батин. 1955***
Частное собрание

В картине Праздник группировка большого числа персонажей подчинена показу живой, движущейся стихии конноспортивного состязания. Собравшийся на праздник разнообразный люд образует живописную, остро реагирующую на происходящее людскую массу, оттеняющую динамику лошадиных скачек. Элементы пейзажа, скачущие животные, многочисленные зрители размещены в свободном пространстве и словно вовлечены в безостановочную игру природных форм и сил. Ощущение вольного простора, самостоятельной, интенсивной жизни природы, независимого взаимодействия реальных тел, вызванного естественными причинами, рождает особое соотношение свободы и необходимости, отвечающее новым возможностям, открывшимся перед людьми в один из моментов исторического развития.

Внутренняя связность, ритмическая согласованность частей, цветовая и пластическая выразительность - все эти качества полноценного художественного произведения определялись в

творчестве мастера идеями действительной жизни, нравственным состоянием общества. Структурные отношения в картине Ярмарка обусловлены характером взятой темы, необходимостью приведения к общему знаменателю весьма разнородного жизненного материала. Вольная разбивка холста на отдельные группы и самостоятельные изобразительные моменты послужила автору драматургическим приемом воссоздания праздничной атмосферы многолюдного ярмарочного гулянья, освобождающей людей от обыденной скованности и зажатости, позволяющей ощущать себя участником веселого стихийного представления. Художник рассредоточил предметы и фигуры в несколько эксцентричной последовательности, напоминающей логику сложного контрапункта, при котором резкие масштабные, количественные различия в пространственном положении вещей снимаются с помощью напряженного, динамического равновесия дальних и ближних частей, равенства противоположных элементов и боковых зон картины. Кроме того, в запасе у Пластова всегда было мощное средство цветовой гармонизации образа, подкреплявшее не слишком строгую линейно-ритмическую стыковку форм их непреложным тонально-живописным единством. Включенность нашего созерцания в изображенное празднество обеспечивается стремительным нарастанием масштабных величин из глубины к переднему краю полотна, тесным, прямым контактом с ближними фигурами крестьян разных поколений, своим видом излучающих жажду жизни, равного для всех безобманного счастья.

Особенно удавались Пластову произведения с простой сюжетной завязкой, располагавшей к проникновенному диалогу с натурой, дававшей широкий простор авторским мыслям и переживаниям. Одна из лучших картин художника позднего цикла - Мама (1964) посвящена вечной теме рождения человека, материнского счастья. Ее тонкий психологизм находится в тесном родстве с эмоциональнонравственной культурой народа, его традиционными представлениями о великом предназначении женщины, ее роли в продолжении и сбережении человеческого рода, защите устоев семьи и общества.



***Ванюшка Репин. 1958***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Содержание картины представляет и своеобразный этнографический интерес. Некоторые детали обстановки крестьянского дома навевают воспоминания о красоте старинного быта, но сам образ молодой матери глубоко типичен и

современен. Живописные качества полотна показывают, что интерьерные жанры Пластова сохраняют признаки пленэрной живописи с ее сочной, многозвучной проработкой формы, обилием светотеневых градаций.

При переходе к живописи в закрытых помещениях художник не отказывается от своей привязанности к световоздушной перспективе и полновесной пространственной композиции. Собственно, здесь и не могло возникнуть большого противоречия, поскольку пейзажное окружение фигуры, находящейся среди природы, носит в работах художника характер совершенно конкретного, обжитого пространства земли. Домашний интерьер не только вместилище вещей и предметов, но и одушевленная среда обитания людей. Все материальные компоненты этой среды испытывают эмоциональное притяжение, заряжены энергией душевного переживания. Конечно же, художник не лишает предметный мир его физической определенности и всячески старается усилить материальную весомость предметной формы, но не в ущерб человеческому началу. В композиции доминирующее значение получает одухотворенная красочность, органично слитая с телесными свойствами предмета. Запечатлевая обстановку скромного крестьянского жилища, любуясь миром простых обиходных предметов, художник тонко подключает неодушевленную натуру к поэтическому контексту человеческих взаимоотношений, заставляет каждую вещь внутренне сжиться с населяющими интерьер персонажами. Эти свойства бытовых жанров художника прослеживаются и в работе Мама, присутствуют они и в таких произведениях, как В деревне (Кружка молока) (1961-1962), Письмо (1971), Рождество (1971-1972).

***Полдень. 1961***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

***Таня Юдина. Начало 1960-х***
Частное собрание

***В деревне (Кружка молока). 1961-1962***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Последняя вещь интересна еще и тем, что в ней улавливается намек на библейскую тему, заявленную не только названием картины, как бы слегка интригующим своей таинственностью, но и действием, развернутым в сумеречном пространстве обыкновенного хлева. Предчувствие чуда, необычайного события передано великолепной живописью, изысканной, богато варьированной фактурой красочной массы, словно излучающей внутренний, духовный свет. Доподлинно известно, что художник был верующим и дорожил подмеченными в окружающих людях признаками чистой, искренней веры. Однако христианские добродетели у него ассоциировались не столько с религиозностью, соблюдением постов и обрядов, сколько с глубоко укоренившейся в натуре русского человека жить по совести, руководствуясь естественным чувством добра и непосредственной справедливости.

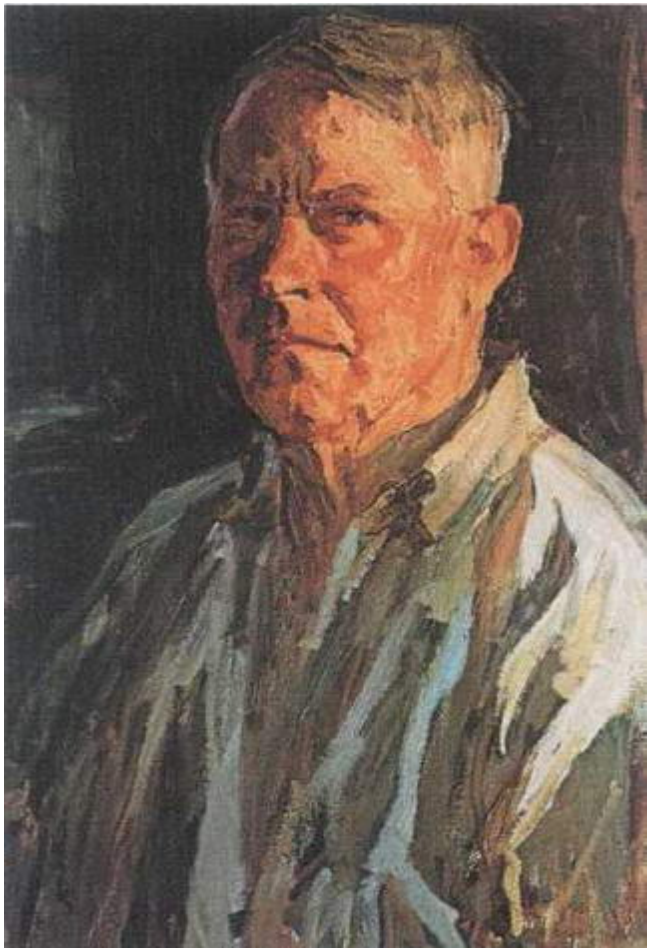
Особенное воодушевление вызывали у художника типы пожилых крестьян, представителей больших династий потомственных землепашцев, плотников, кузнецов, решетников, печников. Старейшины родов Волковых, Лотиных, Гуляевых, Изосимовых, Тоньшиных, Шарымовых, Черняевых, Лобановых представлялись ему олицетворением самого духа русского крестьянства. О смерти одного из этих могучих стариков А.А. Пластов писал: «Ушел прекрасный образчик настоящего русского мужика, один из тех, кто уже никогда не появится на святой Руси, богатырь телом и младенец душой, безропотный работник до

последнего вздоха, на все руки мастер, да какой еще, настоящий крестьянин во всем очаровании крестьянства, если кто еще понимает что-нибудь в этом деле или когда-нибудь задумывался, что такое был когда-то "мужик"»[1 Из черновика письма искусствоведу С, с. 27.]. Понимая неизбежность смены поколений и форм жизни, художник не без сожаления расставался со многими вещами, на его глазах исчезавшими из общего достояния крестьянского сословия.

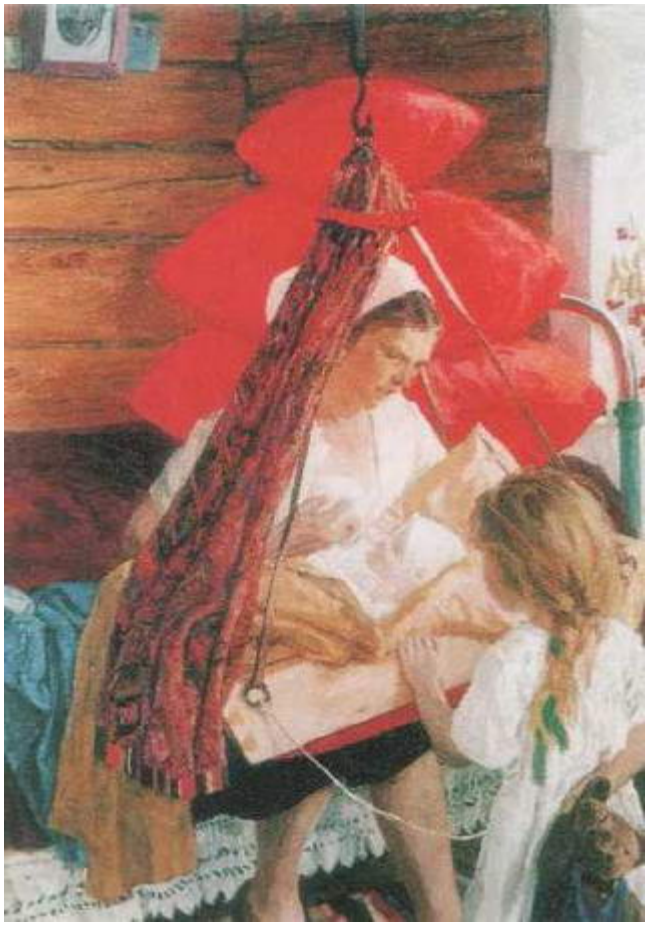
Возвращение этических ценностей древней цивилизации он связывал с подрастающим поколением, великой, формирующей силой воспоминаний. Ему не хотелось, чтобы из духовного облика нарождавшегося бытия навсегда ушли культурные достижения и нравственные завоевания прежних эпох; в синтезе старого и нового он видел залог жизнеспособного государства и общества. Эта здравая позиция переросла в убеждения вкуса художника, с неожиданных важных сторон раскрыла перед ним чувственную видимость окружающего вещного мира.

С пристальным вниманием Пластов вглядывался в лица крестьянских детей, искал в них подтверждение своим надеждам на возрождение сильной и благородной «мужицкой» породы. За годы творчества художник создал обширную галерею детских образов. В его картинах дети - неизменные свидетели, а чаще участники повседневных трудовых дел старших. С юных лет действительность предстает перед ними в конкретной работе отцов и матерей, на живых примерах приобщает к обязанностям взрослых.

Художник не писал людей, которые у него лично не вызывали глубокой симпатии. Отношение к детям у него было особенно трогательным, но без тени слащавой умильности или снисходительности. В них он видел достойную уважения свежую социальную силу, идущую на смену старшим, способную своей деятельностью осуществить всенародную задачу грядущей эпохи.



***Автопортрет при закатном солнце. 1969-1971***
Частное собрание



***Мама. 1964***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

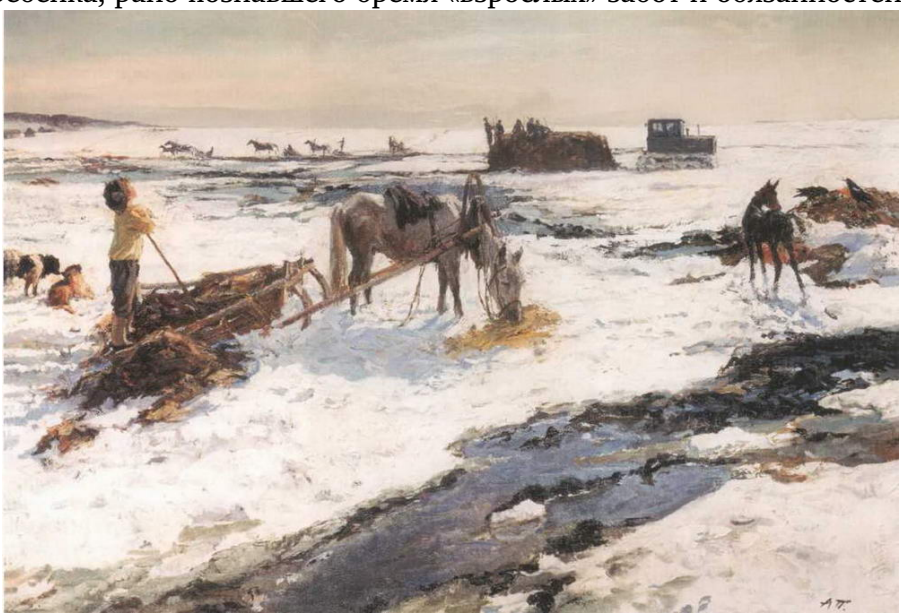
***Солнышко. 1965-1966***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

С искренним сочувствием раскрыта трудная судьба детей военных лет в картине Жатва, но уже в близкой по сюжету картине Ужин трактористов детские образы предстают во всем естественном очаровании мирного детства, в романтическом окружении вечерней природы.

С покоряющей, неприкрашенной верностью натуре художник запечатлевает детей самых различных возрастов, от едва научившихся ходить малышей до подростков, точно угадывая в каждом периоде жизни ребенка свои специфические особенности. Вдумчиво изучая свои модели, он с особым интересом выискивал черты душевной самостоятельности, независимого поведения, предвосхищавшие характер зрелой личности. Подмечая в манерах и повадках деревенской детворы зарождающуюся крестьянскую хватку, признак исконного трудолюбия, серьезного отношения к чужим нуждам, он восхищается чуткой отзывчивостью юной души к окружающему миру, способностью ребенка тонко чувствовать природу, реагировать на обыденные явления как на удивительные происшествия. Об этих сторонах детской психологии поэтично рассказано в картинах Первый снег (1946), Деревенский март

(1964-1965), Костер в поле (1966-1969).

Различные грани детского характера исследуются художником в серии великолепных этюдов, написанных нередко в один сеанс, но часто обладающих психологической емкостью капитального портрета. Сложность эмоционального состояния модели мы видим в этюде Девочка в синем платке (1963). Внутренний мир ребенка выражен через напряженную позу модели, характерный поворот головы, энергичное положение рук, нервную ритмику ломких складок одежды, драматическую насыщенность колорита густой фиолетовой тональности. Наибольшая психологическая выразительность сосредоточена в лице девочки, во взгляде, передающем противоречивые движения души о чем-то глубоко и тревожно думающего человека. Самочувствие портретируемой поражает недетской серьезностью ребенка, рано познавшего бремя «взрослых» забот и обязанностей.



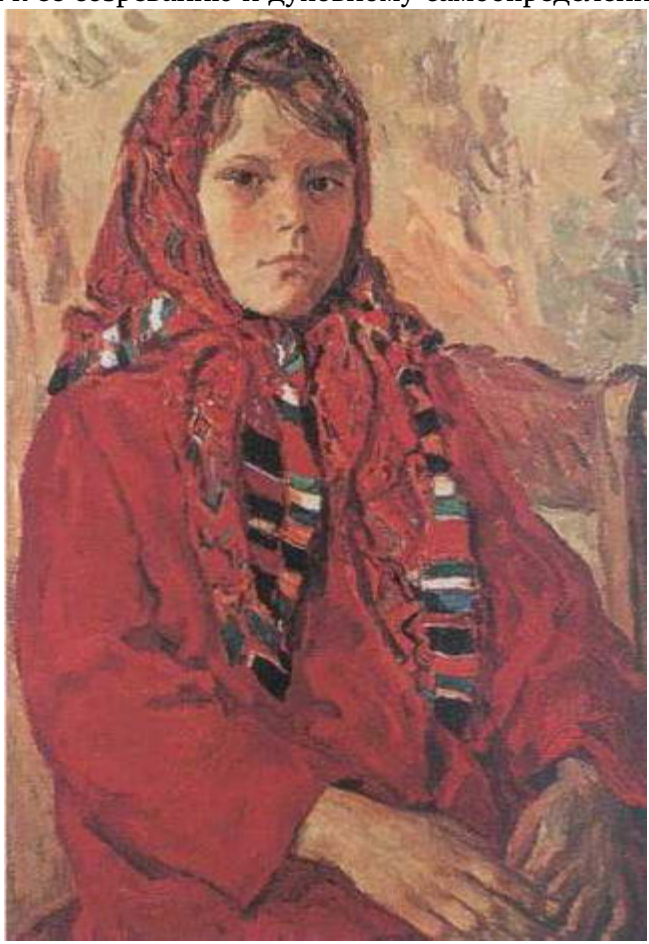
***Деревенский март. 1964***
Ульяновский областной художественный музей

Эстетическую значимость натуры художник усиливает красотой живописной фактуры холста, тонко согласуя декоративные свойства палитры с требованиями портретной задачи. Искусная вязь мазков, превращающая живописную поверхность в драгоценность, радует глаз в портрете Таня Юдина (начало 1960-х), не менее изыскана фактура в портрете Девочка, завязывающая платок (1960-е). Живой, непоседливый нрав деревенской шалуньи находит отклик в игривой мозаике цветовых пятен, имеющих вязкую, шероховатую текстуру,

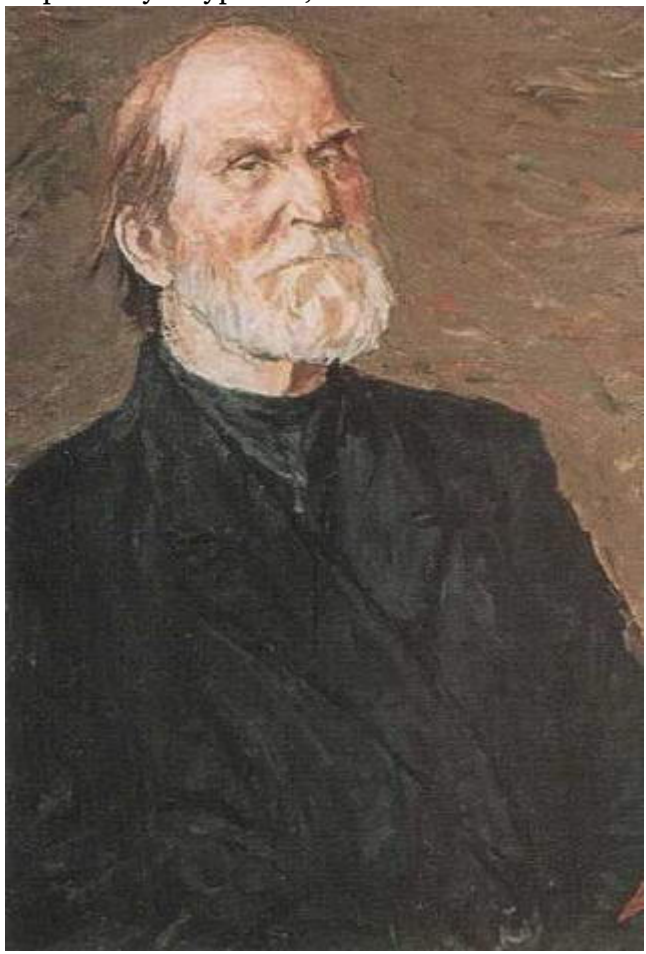
позволяющую чувствовать осязаемую прелесть красочной кладки, а вместе с ней теплоту авторского отношения. Более гладкая и однородная фактура в портрете Нина (1961) подсказана иными душевными свойствами модели, как бы деликатно отзывается на трепетный, чистый мир детских переживаний.

Любовная разработка детского образа в многочисленных этюдах находила масштабный выход в таких картинах, как Витя-подпасок (1951). В отличие от этюда здесь иная концентрация жизненного материала, содержащая, помимо яркой портретной характеристики подростка, размышления о судьбе целого поколения советских ребят.

Детские образы Пластова - уникальное явление в истории советской живописи. Глубиной проникновения в глубины человеческого характера, серьезностью понимания психологических проблем искусства они тяготеют к значительности и внутренней универсальности взрослого портретного образа, защищают права и достоинство личности на подступах к ее созреванию и духовному самоопределению.



***Школьница Тая Назарова. 1964***
Министерство культуры РФ, Москва



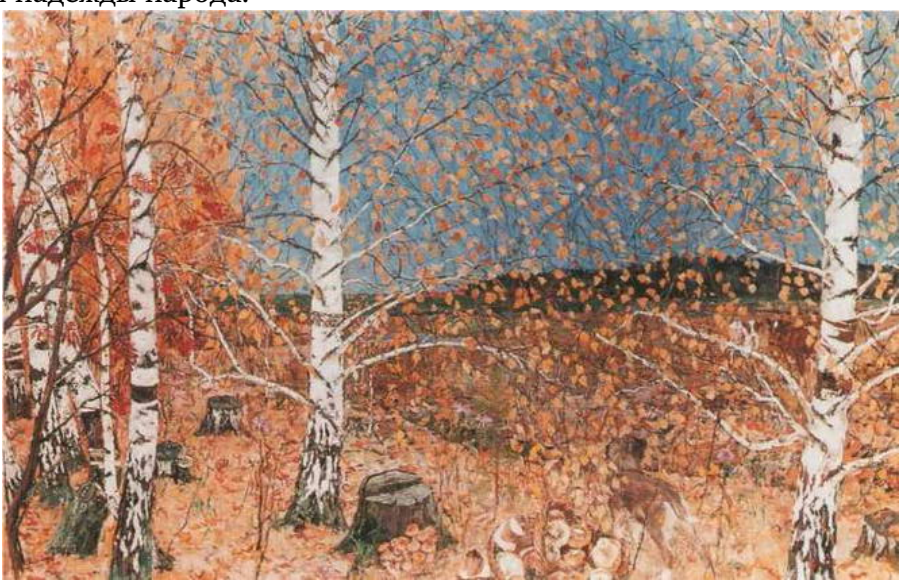
***Андрей Петрович Родин. 1968***
Частное собрание

***Праздник. 1954-1967***
Ульяновский областной художественный музей

Может показаться, что в своих произведениях художник высказывался от лица жителей одной небольшой деревни, довольствуясь знаниями и наблюдениями, почерпнутыми в родных пенатах. Но в том и состояла природа артистического мастерства Пластова, что, изображая простой, ясный быт конкретной группы людей, он выражал интересы и устремления всего народа, прозревал и наглядно воплощал непреложный ход целого. Возможно, сам того не ведая, художник жил предощущением великого примирения, верил в возможность реального соединения гуманистического идеала с текущей обыденностью. Перед самой войной он создает галерею портретных образов, в которых звучат интонации, определенно связанные с каким- то эпическим замыслом, «заготовками» большой картины. Входящие в нее композиционные этюды - Сторож Сергей Кукушка (Варламов) (19361937), Василий Забродин (1938), Иван Гришин (Чоха) (1939), Плотник Иван Федотов (1939-1940), Роман Борисов (1938-1940), Кузнец Василий (1940) - образуют собрание индивидуальностей, каждой из которых соответствует комбинация личностных черт, оригинальная гармония форм и красок. Но есть одна любопытная особенность, которая роднит изображенных людей, делает их соучастниками некой общей исторической драмы. Пространство, открывающееся взору каждой модели, трудно определить иначе, как арену, на которой происходят решительные действия и

события, кипят нешуточные страсти, сталкиваются противоположные интересы. Подобная трактовка несла на себе отсвет недавнего революционного пламени, отвечала реальному своеобразию типов и характеров, проходивших перед глазами художника. Модели пластовских портретов конца 1960-х - начала 1970-х годов видят перед собой более устоявшуюся и спокойную действительность, словно располагающую к сосредоточенному раздумью, внимательному, неспешному диалогу с окружающими. Поздние портреты художника, такие, как Андрей Петрович Родин (1968) или Инвалид войны Иван Тимофеевич Шарымов (1972), несут в себе момент требовательного обращения, напоминают о существовании трудных, неудобных вопросов бытия. Внутреннее состояние изображенных людей далеко от радостного приятия мира и самоуспокоенности. Отличаясь неопровержимой жизненной конкретностью, способностью к саморазвитию, созданные образы подводят зрителя к осознанию необходимости дальнейших перемен в судьбе и положении крестьянства. Работая непосредственно с натуры, художник чутко улавливал критический настрой личности, порожденный чувством определенного разлада привычного жития с разумными требованиями, жаждой расширить его рамки. В поисках выразительного мотива для своих жанровых картин художник отдавал предпочтение прекрасным мгновениям, утверждавшим неизбежность общественного согласия, единство души и тела. Вряд ли можно упрекнуть мастера за желание по преимуществу довольствоваться положительной частью жизненных явлений и фактов, ибо высокое гармоничное встречается в повседневной житейской практике ничуть не реже плохого и низкого. Восхищение красотой и величием мироздания, совершенством человеческой натуры преобладало в творческом сознании Пластова над всеми другими стимулами, получало адекватное воплощение в живой полноте художественного произведения. Нерасторжимость прекрасного человека и мира, словно источающего аромат земного рая, мы созерцаем в картине Лето (1959-1960). Все зримое великолепие созданной эстетической реальности зовет обрести в ней покой и свежесть духа. Действие на полотне совершается без какой-то особой цели, его участники поступают так или иначе, не задумываясь о причинах своего поведения, целиком повинуясь безотчетному импульсу, невольному побуждению. Изображенные на полотне люди, домашние животные, фрагменты пейзажа вовлечены в свободную от внешнего принуждения игру духовных и физических сил, добрых, светлых начал, символизирующих найденность идеала, торжество здорового, полнокровного счастья. Но в отличие от

картин, где подобное впечатление вызывается полной отрешенностью героев от житейских забот, состоянием блаженного ничегонеделанья, в ситуации, представленной Пластовым, нет места праздности, беспечной расслабленности. Судьба и доля его персонажей не кажется беспечальной и легкой, полностью свободной от повелевающей силы долга, личной ответственности. Кроме того, их невозможно представить вне той социальной почвы, которая их взрастила и воспитала. Художник не боится показывать грубоватую природу вещей, изображать неизящные пропорции тела, узловатую, задубевшую от долгого физического труда фактуру рук, стоп, испещренные складками обветренные лица. Но именно в этой неприкрашенной жизненной правде нам открывается высокий идеал гуманизма. Не отклоняясь от верного изображения реального пространства, художник мыслит последнее эмоционально насыщенной средой, выражающей подлинные настроения данной эпохи, лучшие мечты и надежды народа.



***Бабье лето. 1964***
Министерство культуры РФ, Москва

***Мартовское солнце. 1969***
Ульяновский областной художественный музей

Большую роль в образно-наглядном раскрытии темы Пластов отводит внутреннему голосу вещей и предметов, окружающих человека, сопровождающих его в повседневных делах и занятиях. При взгляде на картину Солнышко (1965-1966) с щедро рассыпанным натюрмортом из плодов и ягод не возникает ощущения перегруженности композиции случайными, необязательными подробностями, каждый предмет находит в системе целого свое законное место, способствует созданию единого художественного пространства. Участвуя в пышном цветении природы, натюрморт подчеркивает животворную мощь и доброту земли, находится в эмоционально-сюжетной связи с образами матери и трогательно прильнувшего к ней младенца. Лучезарный колорит картины, мудрая уравновешенность ее композиции,энергия световых контрастов - все подчинено выражению радости и полноты человеческого существования.

У художника нет ни малейшего предубеждения против сугубо технических вещей, прочно вошедших в крестьянский обиход. К примеру, поэтическое очарование образа картины Полдень (1961) нисколько не страдает от присутствия в ее предметном антураже характерной приметы индустриального века - мотоцикла, трактованного с не меньшей пластической прочувствованностью, нежели человеческие фигуры и природные тела. Его металлическая «бездушная» конструкция словно оживает под кистью мастера, становится носителем светлого, теплого чувства

жизни, резонатором человеческих свойств и переживаний.

Особых слов заслуживает вклад Пластова в развитие анималистического жанра. Он понимал «душу» животного, как может ее понимать только крестьянин, для которого корова или лошадь становятся зачастую членами семьи, требующими ласкового ухода и заботы. Животные изображаются Пластовым существами, по-своему разумными, понимающими человека, обладающими индивидуальным характером. Сколько любовной старательности, живописного чутья вложено художником в портретные образы разномастных буренок, телят, лошадей, собак.

***Иллюстрация к повести А.С. Пушкина Капитанская дочка***

***Рождество. 1971-1972***
Частное собрание

Объектом изображения художнику часто служили животные, жившие у него в доме. Картина В деревне (Кружка молока) (1961-1962) знакомит нас не только с близкими художника, невесткой и внуком, но и любимицей пластовской семьи, коровой Машкой. Эту статную красавицу бело-рыжей масти показывали каждому, кто навещал Пластова в Прислонихе. Помню даже слова художника, произнесенные им однажды по такому случаю: «Вот, существо, ты к ней с добром, и она отвечает тем же, да еще сторицей. А уж когда родит теленочка, то в целом свете не сыскать более заботливой и ласковой мамаши». Собственно высказанное отношение и легло в основу полотна, на котором господствует внушительный, тщательно проработанный объем животного, в сочетании с темным, густым фоном интерьера, создающий удивительно рафинированный декоративный эффект. По-своему совершенную мощь коровы оттеняет неокрепшее телосложение теленка, терпеливо дожидающегося положенного ужина. Оттенок мягкого лиризма, интимной домашности вносит в картину жанровый мотив, взаимоотношения матери и ребенка, изображенных на первом плане в качестве своеобразного парафраза к поведению братьев меньших. Все многообразие структурных и фактурных особенностей предметного содержания передано с замечательной живописной свободой, утверждающей

крепость и силу земного, естественного бытия, вечную, бесконечно разную красоту разумно устроенной Вселенной.

Эмоциональная правда, ассоциативная насыщенность колорита неотделима в сознании Пластова от всесторонне проверенных свидетельств натуры. «Я раз и навсегда убедился, - писал мастер, — что каким бы ты выдающимся прирожденным колористом, фактурщиком не был, всегда иди за советом к матери-натуре, к правде окружающего, терпеливо выслушай сто раз, что она, эта натура, тебе раскроет и расскажет, и ты никогда не будешь в накладе. Тогда уже наверняка ты донесешь до зрителя то, что хочешь донести, и не бойся - не расплещешь»[1 Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки, с. 406.].

В лучших картинах художника - Фашист пролетел, Жатва, Сенокос, Ужин трактористов, Весна, Родник, Полдень, Из прошлого - прочно сцепленный с коренными свойствами натуры многозначный символизм живописной материи определяет внутреннюю масштабность и всеобщую значительность образа, служит базой для образования богатого поэтического подтекста.

Передача живой, природной цветности во всем богатстве ее телесных и пространственных качеств не мешала художнику оставаться оригинальным стилистом, выражать свою личность каждым касанием кисти. Погружаясь в содержание пластовских образов, мы на многие важные вещи начинаем смотреть «духовными очами» художника, жить его мыслями и чувствами, оценивать происходящее с высоты эстетического идеала. Мир представлялся ему разумным и прекрасным творением, закономерным и стоящим в каждой своей малости.

***Сентябрьский вечер. 1961***
Частное собрание

***Иллюстрация к рассказу А.П. Чехова Палата №6***

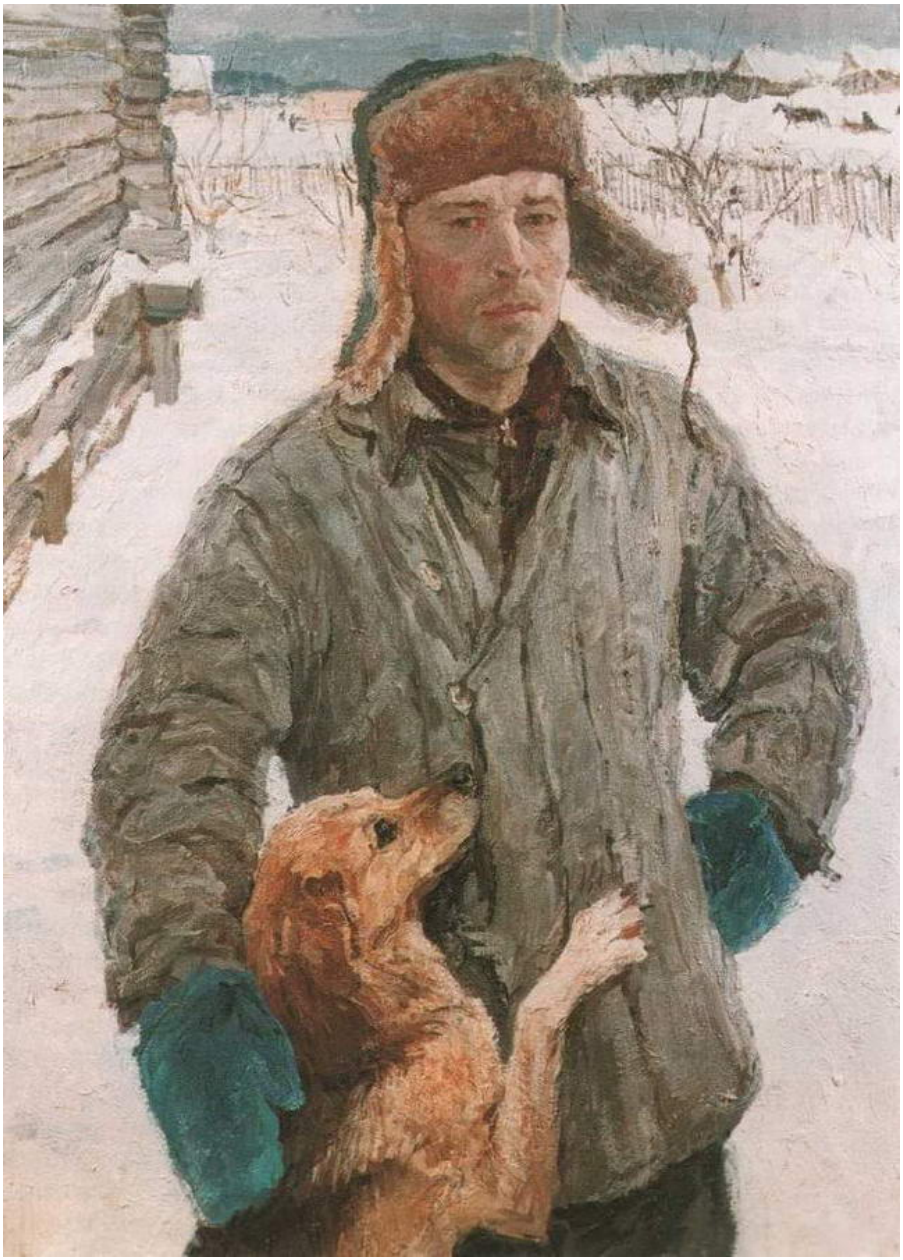
Редко кто из художников умеет так органично соединить в живой целостности живописное и пластическое, вещественное и прозрачное, упорядоченное и случайное, преходящее и вечное. Всегда четко и всеобъемлюще выраженная индивидуальность вещей и существ в-работах Пластова подразумевает и некоторую нематериальность жизни, указывающую на возможность перехода очевидной формы, определенного цвета в сложные чувственно-духовные сцепления и представления, иногда смутные, бессознательные, но, тем не менее, обладающие немалой познавательной ценностью. Невозможно вычислить, какой объем эстетически значимой информации, добытой из сокровищницы первичных зрительных впечатлений, вкладывает Пластов в ту или иную комбинацию линий и красок, но можно предположить, что каждый элемент построенного им изображения несет весомую смысловую, психологическую нагрузку, приближающую нас к обладанию реальностью, более глубокой и значительной, чем та, что доступна обычному зрению. Если обратиться к пейзажам

мастера, то сразу можно почувствовать тесную зависимость их декоративно-смысловой базы от первичных выразительных качеств изображенных вещей. Попробуйте приглушить голос живой натуры в таких работах, как Осень. Прислониха. (1956), Сентябрьский вечер (1961), Мартовское солнце (1969), как тотчас резко снизится «стоимость» декоративных моментов изображения, станет незначительной роль цветовых и линейных соотношений в формировании изобразительных представлений, образных соответствий.

Работоспособность Пластова была удивительной. Увлекшись каким-нибудь жизненным мотивом, он мог писать его по нескольку раз в разное время года, усложняя художественную задачу, оттачивая художественные инструменты до заветного совершенства. Он превзошел многое из труднейшей науки живописания, но, тем не менее, продолжал упорно учиться серьезному пониманию формы, живописной и пластической точности в передаче живого бытия природы, одушевленного облика человека. Внимательно изучая опыт предшествующих поколений, он отдавал предпочтение тем накоплениям, что укрепляли гуманистическую традицию искусства, усиливали и расширяли познавательные возможности реалистической живописи. Его приводили в настоящий эстетический восторг завоевания прославленных мастеров и великих художественных эпох, но с не меньшим практическим интересом он относился к находкам живописцев скромного дарования, искренне следовавших натуре, набредавших, иногда бессознательно, в процессе беспрерывного изучения жизни на свежие, неожиданные решения.

О взглядах художника на классическое искусство ясное представление дает очерк, написанный им на основе путешествия по Италии. В 1956 году Пластов посетил Венецию, Рим, Флоренцию, Неаполь. Встреча лицом к лицу с Золотым веком итальянского искусства отозвалась в нем чувством невольного сожаления по поводу того, что так поздно довелось лицезреть один из самых принципиальных для развития каждого творческого работника массивов европейской художественной культуры. Пораженный величием, жизненной силой, здоровой вещественностью искусства Ренессанса, он писал: «Как нельзя лучше пришлось убедиться, что общенье с культурой других стран надо начинать с молодости. Копить в себе сокровища знаний надо с юности. Даже краткий экскурс в Италию дал возможность видеть и ощущать ежеминутно неожиданную, необыкновенную, какую-то новую радость жизни... По-детски наивно, непосредственно и добродушно, но везде, в каждой еле

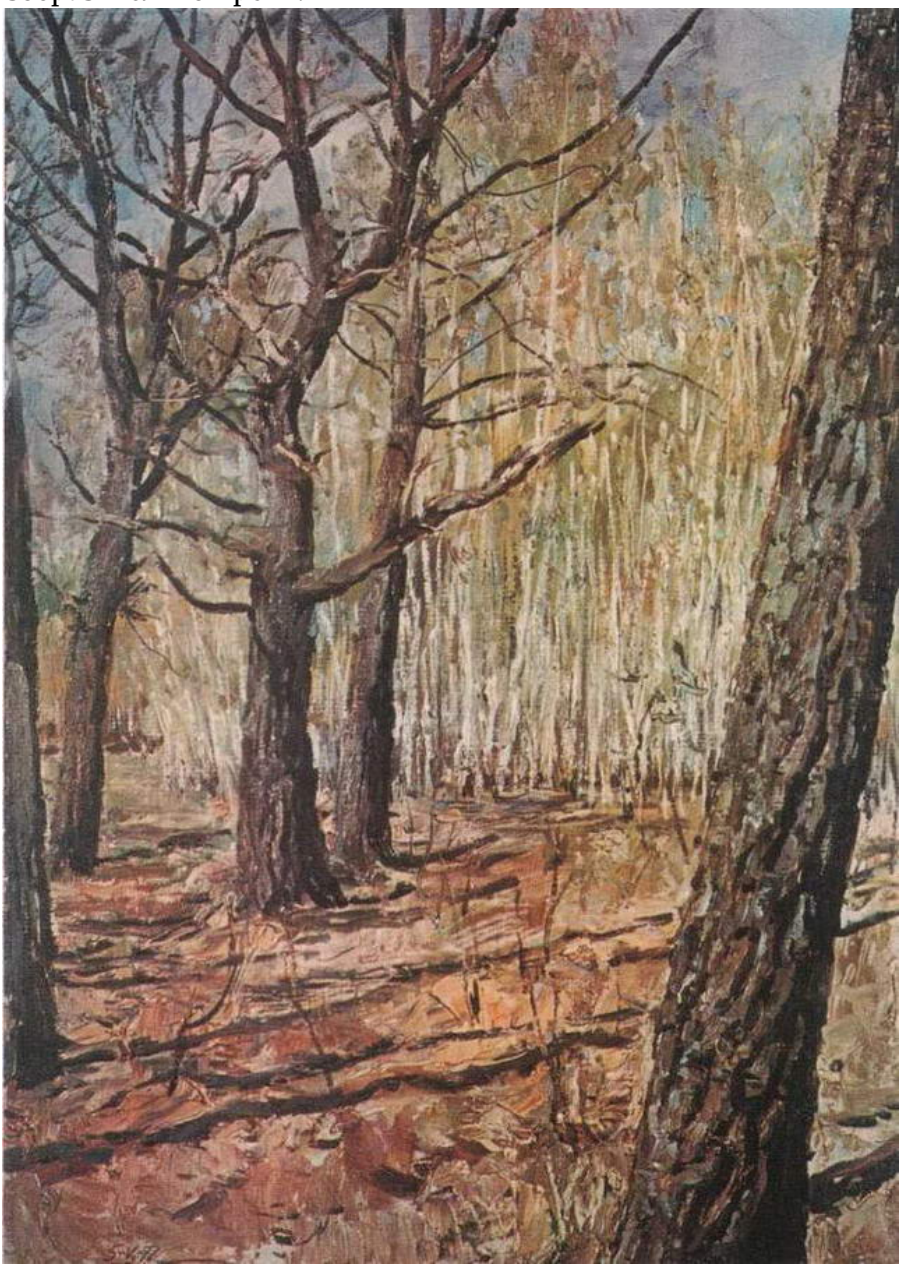
видной мелочи, искусство брало только от живой действительности, являя собой какой-то восторженный гимн даже самому малому в жизни, на каждом шагу славословя ее цветенье... И все это со страстностью как бы впервые припадающего к хмельной чаше жизни, принимая ее как она есть, без дальних умствований, как ее может ощутить человек, полный бурного кипенья бесконечно мощной энергии и устремлений, не знающий в жизни ни страха, ни каких-то расслабляющих душу раздумий, ни огорчений, ни обид неотомщенных»[1 Н.А. Пластов, В.П. Сысоев. АЛ. Пластов, с.11-12.]. Восхищаясь трогательной непосредственностью, чистотой стихийного чувства, с которым мастера Возрождения передавали окружающий мир, он с горечью констатировал, что уход в рассудочную деятельность не прибавил современному искусству философской или эстетической мудрости, не сделал его выразительные средства более совершенными и действенными. В сложении его собственной эстетической системы заглавную роль играло эмоциональное начало, неподдельная искренность натурных переживаний и впечатлений, гармоническое сочетание мысли и лирической интуиции. Отсюда и в памятниках художественной старины он искал качества, созвучные своим врожденным предрасположениям и склонностям, испытывал особую радость, наблюдая непротиворечивое единство духа и материи, органическое слияние идеальной среды и реального пространства, естественного освещения и божественного сияния.



***Портрет художника Николая Пластова (с собакой). 1965***
Частное собрание

Творческая практика Пластова свидетельствует о его глубокой образованности, о присущей ему культуре видения, воспитанной на лучших образцах классического искусства. Пластов не учился живописи у какого-то конкретного художника, хотя рядом с его произведениями совершенно естественно возникают имена А.Г. Венецианова, В.Г. Перова, А.К. Саврасова,

И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.М. Васнецова, Ф.А. Малявина, М.В. Нестерова. Их сближают не формальные признаки мастерства, что, впрочем, не исключает известных параллелей, а глубинная народность образов, своеобразная тональность родной изобразительной речи.



***Последний этюд. 5 мая 1972 года***
Частное собрание

Пластову оказались чрезвычайно созвучными стержневые

принципы искусствопонимания великих русских живописцев, необычайно чутко ощущавших малейшие сдвиги в умонастроениях, нравственных понятиях, вкусах народной массы, умевших находить с помощью простых реалистических сюжетов явные, исчерпывающие ответы на коренные вопросы существования. По существу, он продолжил процесс созидания той впечатляющей зримой энциклопедии народной жизни, у истоков которой стояли блистательные зачинатели русской реалистической школы К.П. Брюллов, А.А. Иванов, О.А. Кипренский, В.А. Тропинин, П.А. Федотов, их ближайшие единомышленники и последователи.

Пластов взял на вооружение основные методологические установки русской реалистической школы, ставившей всестороннее изучение натуры непременным условием правдивого художественного изображения. Всей своей идейно-эстетической сущностью отечественный реализм был направлен против мелочного натурализма, схематизма, внешней красивости, отвлеченной идеализации, ратовал за воссоздание жизни в ее реальной полноте и конкретности, за соответствие образов объективной правде истории. Благодаря усилиям художников-реалистов картина перестала быть умственным сочинением на заданную тему. В ее создании ключевую роль стало играть непредубежденное художественное чувство, чутко реагирующее на малейшие признаки фальши, манерной стилизации и вообще любого неоправданного насилия над жизненным материалом в угоду ложным вкусам, предвзятым соображениям. Органично и последовательно следовавший указанным принципам, Пластов привнес в эстетику реализма новые черты и возможности, позволившие воссоздать психологически достоверную, эпически полнокровную картину современного крестьянского мира, показать в предметно ощутимой форме суть нравственных изменений, произошедших в натуре и поведении человека под влиянием реальных причин, действительных оснований. Новизна творческого метода Пластова обусловлена не только уникальными свойствами огромного дарования, но и характером той социально-духовной среды, что питала, наполняла конкретным, осязаемым содержанием его сокровенные замыслы, идеальные побуждения. В том, что касалось качественной стороны любимого дела, взыскательность художника не знала предела. Пластова не мучил вопрос, как обратить на себя внимание, стать оригинальной личностью. Он жаждал одного со всей отражательной мощью, на которую способен язык реалистической живописи, донести до зрителя многоголосое звучание подлинной реальности, передать чарующее чувство

живой, многомерной правды, возвышенной до степени прекрасного идеала. Творческому наследию Аркадия Александровича Пластова принадлежит будущее. Это тот золотой запас, с которым отечественная культура вступает в новое тысячелетие, чтобы продолжить борьбу за духовное возрождение нации и всего человечества.

# Указатель произведений Аркадия Пластова

Автопортрет в пальто. 1935-1936 - 4
Автопортрет при закатном солнце. 1969-1971 - 40
Автопортрете кистью. 1938-1940 - 10
Андрей Петрович Родин. 1968 - 42
Бабье лето. 1964 - 43
В деревне (Кружка молока). 1961-1962 - 39
Василий Павлович Гундоров 1949-1950 - 27
Валя Репина. 1958 - 34
Ванюшка Репин. 1958 - 37
Весна. 1954-29
Ветеринар С.П. Щеглов. 1943-1944 - 1 2
Витя-подпасок. 1951 -25
Волчье лыко. 1944 - 1 5
Выборы комитета бедноты. 1939 - 5
Гумно. 1947-21
Дворик художника. 1944 - 15
Девочка в красном. 1940 - 9
Девушка с велосипедом. 1955 - 33
Девушка с граблями. 1957 - 28
Деревенская ночь. 1930-е - 5
Деревенский март. 1964 - 41
Едут на выборы. 1947 - 19
Жатва. 1945 -18
Жнец. 1951-1952 - 24
За старинной книгой (О.И. Пластова) 1933-1936 - 4
Зима. 1943-1944 - 14
Золотая опушка. 1952 - 15
Иван Батин. 1950-1952 - 36
Иллюстрация к повести А.С. Пушкина Капитанская дочка - 44
Иллюстрация к рассказу А.П. Чехова Палата №6 - 45
Колхозный праздник. 1937 - 6
Колхозный ток. 1949 - 24
Конюх лесничества Петр Тоньшин. 1958 - 31
Кузнец Василий Лотин. 1938-1940-9
Купание коней. 1938 - 7
Лето. 1959-1960 - 34-35
Летом. 1954 - 32
Лизавета Черняева. 1940 - 8
Мама. 1964 - 40

Март (первый вариант). 1944 - 13
Мартовское солнце. 1969 - 43
Маша-конюх. 1944 - 7
Молодые. 1955-1957 -33
На базаре. 1947 - 18
Нина.1961 - 36
Осень. Прислониха. 1956 - 31
П.Г. Черняев с граблями. 1940 - 8
Первый снег. 1946 - 20
Первый снег. Озимые. 1938-1940 - 10
Первый снег. Сумерки. 1938-1939- 12
Петя Тоньшин. 1947 - 25
Полдень. 1961 -38-39
Портрет Коли с кошкой. 1935-1936 - 6
Портрет художника Николая Пластова (с собакой). 1965 - 46
Последний этюд. 5 мая 1972 года. - 47
Праздник. 1954-1967 -42
Прислониха. 1955 - 31
Родник. 1952 - 30
Рождество. 1971-1972 - 44
Сбор картофеля. 1956 - 33
Сено скошено. 1940 - 9
Сенокос. 1945 - 16-17
Сентябрь. Картошку выкапывают. 1940-1941 - 10
Сентябрьский вечер. 1961 - 45
Солнышко.1965-1966 - 40
Сторож Сергей Кукушка (Варламов). 1936-1937 - 6
Стрижка овец. 1935 - 5
Суббота. 1943-1944- 13
Таня Юдина. 1960-е - 39
Трактористка Маня Черняева. 1952 - 27
Трактористки. 1943-1944- 14
У мельницы. 1947 - 21
Ужин трактористов. 1961 - 26
Фашист пролетел. 1942 - 1 1
Цыганка с картами (Нина Лещенко). 1954 - 28
Школьница Тая Назарова. 1964 - 42
Ярмарка. 1945 - 22-23

## *Мастера живописи*

- Крамской
- Васнецов В.
- Левитан
- Врубель
- Нестеров
- Айвазовский
- Куинджи
- Саврасов
- Репин
- Суриков
- Богаевский
- Шишкин
- Верещагин В.
- Брюллов
- Поленов
- Федотов
- Серов
- Васильев Ф.
- Кипренский

- Венецианов
- Васнецов А.
- Юон
- Крымов
- Левицкий
- Борисов-Мусатов
- Ге
- Серебрякова
- Семирадский
- Коровин
- Щедрин Сильвестр
- Грабарь
- Боровиковский
- Добужинский
- Перов
- Рылов
- Пластов

Тропинин
Жуковский С.

Петров-Водкин
Кустодиев
Сомов
Филонов
Грицай Алексей
Жилинский
Рерих
братья Ткачевы
Маковский В.
Кузнецов П.
Ромадин Н.
Моисеенко
Боголюбов
Иванов В.
Дейнека

- Ренуар
- Рафаэль
- Рембрандт
- Леонардо да Винчи

- Босх
- Моне
- Шагал
- Ван Гог
- Боттичелли
- Климт
- Веласкес
- Пикассо
- Микеланджело
- Гоген
- Тициан
- Мане
- Сезанн
- Тулуз-Лотрек
- Бернини
- Айвазовский
- Рубенс

Давид
Беклин

Аркадий Пластов

БЕЛЫЙ ГОРОД

***ISBN 5-7793-0371-1***